l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE

LE NUMÉRO : 4 F. AVRIL 1971 177

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

(1) Dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.
(2) Au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine).
(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc...) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 28** - Etranger : **F 34**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 37** - Etranger : **F 43**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

La revue ne paraît pas pendant les grandes vacances scolaires (août et septembre)

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

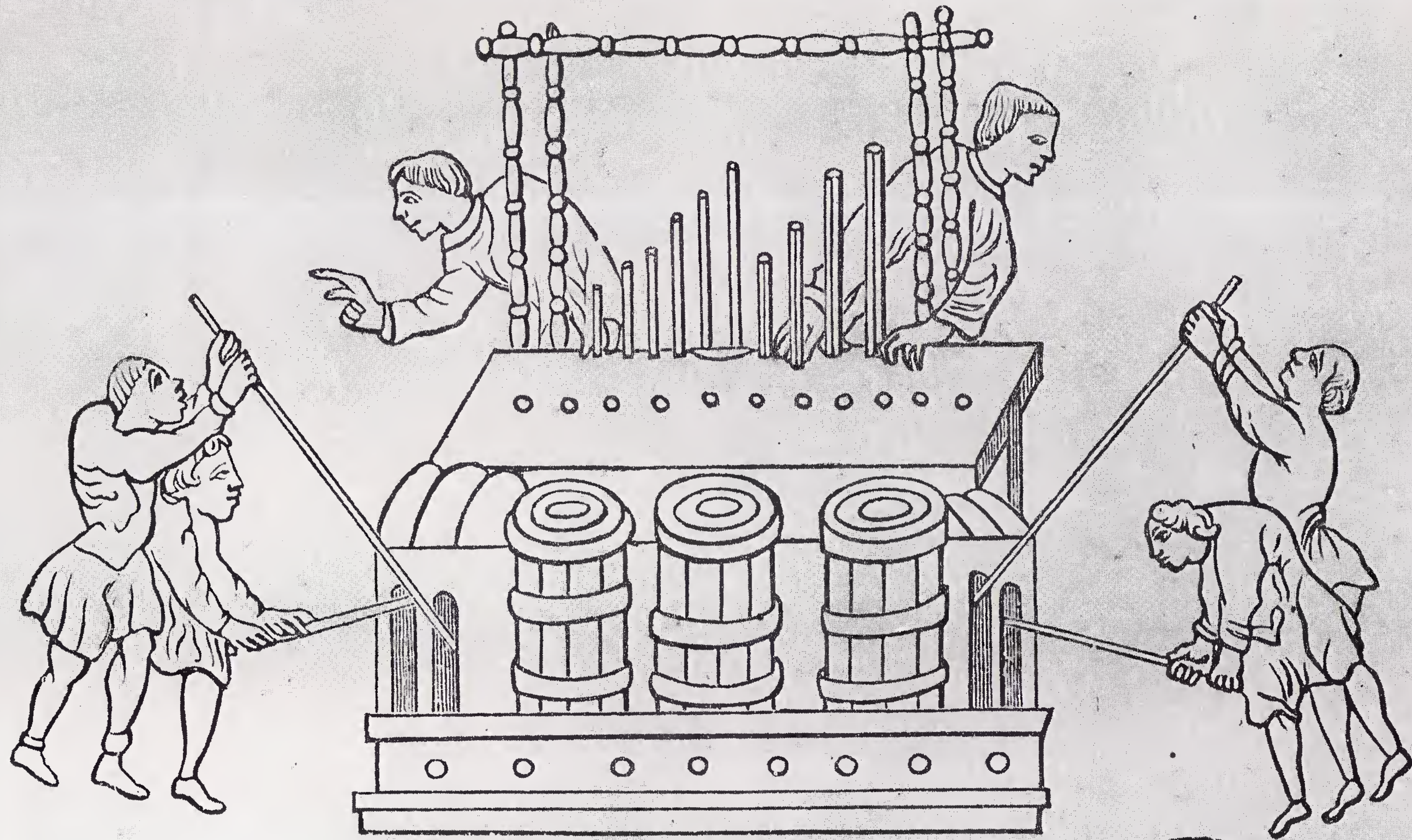


Fig. 94.—Organ. XIIth Century. (Cambridge.)

ORGUE DU XII[e] SIECLE
(Cambridge)
Collection Viollet

Supplément à « *L'Education Musicale* »
N° 177 du 1[er] avril 1971

26e Année — N° 177 1er AVRIL 1971

Sommaire

Pages :

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

ÉDITORIAL

En ce présent numéro, figurent plusieurs documents fort importants. Ils étalent au grand jour des situations sérieuses, voire graves.

Le premier a trait à une certaine campagne, fort malveillante et sournoise, touchant au C.A.E.M. et, par conséquent, aux professeurs certifiés titulaires de ce C.A. A moins de faire abandon de toute dignité, à la fois personnelle et professorale, absolument personne ne doit rester neutre, car chacun est concerné et doit réagir en conséquence. Que vous soyez sortis de La Fontaine, de la Schola Cantorum ou d'ailleurs, je sais, pour avoir été, pendant plus de vingt ans, l'un de vos maitres, quelle somme de travail, de tenacité, de persévérance vous avez dû fournir, de quels dons vous avez dû faire preuve, pour vous élever au niveau d'un très difficile et complexe concours, que les textes ont assimilé, en son organisation, à une agrégation. Ne vous en déplaise, Mesdames et Messieurs les agrégés, que nous respectons. De ce cadre de professeurs, dont le créateur fut Raymond Loucheur, l'Education Naitonale doit s'enorgueillir. Et puisque la musique, ce dont nous nous réjouissons tous, fait dorénavant partie de la Faculté, souhaitons qu'elle donne à la jeunesse des maîtres de votre trempe. « L'Education Musicale » étant la revue corporative et culturelle de tout l'enseignement musical en France, se devait de réserver une page aux rédacteurs de l'article « Pour la défense... ». A sa fin, vous trouverez le texte d'une pétition. Il est d'un impérieux devoir moral pour chaque professeur de l'accepter, la remplir et la faire parvenir signée à « L'E.M. » dans les délais indiqués. S'abstenir pourrait, un jour ou l'autre, vous exposer à en supporter de néfastes conséquences.

Les quelques notes de J. Veyrier, sur le Bac A 6, surprennent et émeuvent. Faites donc le compte du budget à envisager si, vous mettant à la place d'un habitant du nord, de l'est ou du sud-est, vous aviez un enfant candidat dont il vous faudrait assurer le voyage et le séjour dans un des trois centres retenus. Ne trouvez-vous pas que cela ressemble singulièrement a du sabotage. J'ai déjà, en d'autres circonstances, écrit que l'Administration avait parfois quelque tendance à reprendre d'une main ce qu'elle a été contrainte de donner de l'autre. Qu'en pensez-vous ? Et, surtout, que l'on ne nous donne pas comme argument que la création d'autres centres est d'une réalisation impossible.

A Lyon, le Conservatoire Régional, avec l'appui de la Municipalité, déploie depuis plusieurs années, une activité des plus bénéfiques en faveur de l'enseignement de la musique dans les Ecoles primaires. La lecture de l'article de J. Bertholon, qui en porte témoignage, vous remplira d'aise, comme nous. Et vous souhaiterez que beaucoup d'autres municipalités suivent cet exemple et en fassent profit. Que Lyon et son Conservatoire veuillent bien accepter nos chaudes félicitations. Malheureusement, ce travail est trop beau pour les Pouvoirs Publics. Avec stupéfaction, vous apprendrez le refus d'une titularisation éventuelle de moniteurs d'Education Musicale, auxquels, d'ailleurs, on a demandé, pour l'être, de sérieux répondants. Ces moniteurs ont pour mission d'aider les instituteurs dans une tâche (celle de la musique) pour laquelle ils ne sont pas formés. Ils le seront, semble-t-il, de moins en moins.

J'en parlerai dans mon prochain éditorial.

André MUSSON.

L'ENSEIGNEMENT MUSICAL DANS LES ÉCOLES DU 1er DEGRÉ DE LA VILLE DE LYON

par L. BERTHOLON
Directeur du Conservatoire Régional

L'enseignement de la musique dans les écoles du 1er degré de la ville de Lyon, fait l'objet d'une convention entre la Municipalité et l'Inspection d'Académie.

Monsieur le Directeur du Conservatoire régional de Musique de Lyon a été chargé d'étudier avec les services académiques, un projet de collaboration « Instituteur - Moniteur spécialisé », et de mettre sur pied un programme pédagogique du Cours préparatoire au C.M. 2 inclus.

Les grands principes auxquels reste fidèlement attachée l'Education Nationale sont respectés, en particulier l'unicité de l'enseignement dont le maître est responsable. Le moniteur spécialisé apparaît comme un conseiller, il ne supplante pas l'instituteur dans son rôle éducatif, mais lui apporte une aide dans un domaine particulier ; nous verrons plus loin comment.

L'heure de musique hebdomadaire prévue est donc dispensée de la façon suivante : une demi-heure par le moniteur spécialisé en présence et avec la participation active de l'instituteur ; ce dernier complétant, prolongeant ou préparant cet enseignement par des exercices pratiques à raison de trois fois dix minutes réparties sur les autres jours de la semaine.

ADMINISTRATION

Les moniteurs d'éducation musicale sont des agents municipaux contractuels, bénéficiant après obtention d'un C.A.P. d'une échelle indiciaire.

La titularisation prévue par la Municipalité en accord avec l'Inspection d'Académie, a été refusée par le Ministère de l'Intérieur compte tenu des décisions prises pour le personnel homologue de la Ville de Paris : cette mesure négative aggrave nos difficultés de recrutement et nuit à la stabilité du corps enseignant.

Les 150 écoles lyonnaises reçoivent donc la visite d'une cinquantaine de moniteurs contractuels ou suppléants placés sous l'autorité du directeur du Conservatoire.

Le bureau de l'Enseignement musical du 1er degré du Conservatoire comprend :
— un responsable du personnel ;
— un adjoint ;
— un chargé de missions (visite des chorales).

Ces trois animateurs ont une double fonction administrative, et pédagogique (formation et recyclage permanent des éducateurs ; contrôle de l'enseignement sous forme de « visite » permettant de dispenser des conseils pédagogiques).

Ils agissent en liaison avec la conseillère pédagogique musicale du département du Rhône, les Inspecteurs départementaux ; leurs comptes rendus de visites sont envoyés à la municipalité et à l'Inspecteur d'académie qui les transmet aux intéressés par l'intermédiaire des Inspecteurs départementaux et des chefs d'établissements.

La formation des moniteurs se fait dans le cadre du Conservatoire régional de musique de Lyon :

A) **Formation musicale de base :**

— solfège ;
— harmonie ;
— accompagnement ;
— instruments ;
— chant ;
— histoire de la musique ;
— analyse ;

Ces enseignements sont toujours donnés dans l'optique de la formation de futurs éducateurs.

Chaque discipline fait l'objet d'un certificat que l'on peut obtenir en un, deux, trois ou quatre ans ; le diplôme étant acquis quand l'ensemble des certificats est obtenu.

B) **Formation pédagogique :**

L'étudiant est initié aux différentes méthodes actives grâce à une classe d'application type O.R.F.F., avec instrumentarium. (La ville de Lyon a doté les 150 écoles de quelques instruments : triangles, tambourins, carillons), et à une classe d'application du type Martenot.

Le programme pédagogique établi est une sorte de synthèse adaptée à des classes souvent trop nombreuses.

En outre, l'éducateur chargé des « visites de chorales » prépare concrètement les étudiants à la direction et à l'animation des ensembles, avec présence effective d'enfants formant une classe chorale d'application.

Les techniques de communication : expression orale, prise de parole, animation, sont spécialement enseignées. Elles sont appliquées, en particulier, pour l'approche des chefs-d'œuvre de la musique et la présentation des instruments. La pédagogie fait aussi l'objet d'un certificat, c'est l'un des plus importants.

Programme d'enseignement.

Avec la participation de moniteurs choisis pour leur expérience, leur compétence et leur enthousiasme, un programme par trimestre et par niveau (CP, CE 1, CE 2, CM 1, CM 2), est établi et présenté sous forme de fiches hebdomadaires. Le recto indique le travail du moniteur fait en présence de l'instituteur ; le verso précise le travail de l'instituteur (3 séances en l'absence du moniteur).

Ces fiches laissent cependant une initiative importante au moniteur et à l'instituteur qui doivent collaborer pour déterminer certains chants et choisir entre plusieurs exercices selon leurs préférences personnelles.

Au cours du trimestre, certaines semaines sont réervées à la révision des chants, à la présentation des instruments (voir plus loin), aux auditions de disques.

Recyclage des éducateurs.

Pendant la première semaine de chaque trimestre, les moniteurs sont réunis au Conservatoire, et le travail proposé par fiches est étudié, commenté, éventuellement complété en commun.

Puis, par circonscription, et par niveau scolaire, des demi-journées pédagogiques — accordées par l'Inspection d'Académie — permettent la rencontre des moniteurs et des instituteurs. Ceux-ci sont à leur tour invités à prendre connaissance du programme trimestriel, et de la tâche qui leur est confiée, les exercices qu'ils devront diriger leur sont montrés et commentés. La discussion peut ainsi s'engager sur l'emploi de thèmes (saisons, métiers...), et sur la nécessité de l'étude de tels ou tels chants.

Des permanences assurées au Conservatoire et par la conseillère pédagogique musicale du Rhône, permettent tout au long de l'année aux moniteurs ou aux instituteurs de demander des renseignements complémentaires, des conseils, et de solliciter la visite des responsables.

CHORALES

Une heure hebdomadaire de chorale animée par le moniteur spécialisé est prévue dans chaque école. Nous avons vu que le moniteur était formé pour la direction des chorales scolaires.

Un pédagogue hautement qualifié les conseille lors de « visites » au cours desquelles les enfants sont parfois enregistrés.

Là aussi, le recyclage est permanent, puisque les moniteurs participent à une chorale. Son objet est certes, de « faire » de la musique, mais aussi d'amener les membres à une réflexion constante sur les problèmes pratiques posés par les chorales scolaires ; des liens de travail se créent entre les participants qui y trouvent l'occasion de se connaître. Les instituteurs reconnus techniquement valables y sont invités ; chaque séance comporte en plus des exercices vocaux.

A partir de la rentrée 1971, les moniteurs ne travailleront dans les classes que 19 heures, la 20e heure étant réservée à ce recyclage.

Tous les ans, une grande manifestation réunit au Palais des Sports plus de 10.000 enfants et accompagnateurs. Des groupes de 400 enfants chantent et quelques chœurs sont exécutés par l'ensemble des chorales scolaires.

A partir de l'an prochain, une autre manifestation annuelle réunira à l'Opéra une douzaine de chorales, spécialement remarquées lors des visites, pour leur qualité et leur répertoire.

Présentation d'instruments.

Chaque trimestre, une semaine est réservée à l'étude d'un instrument, ainsi, en cinq ans (du C.P. au CM 2), la totalité des instruments d'orchestre peut être présentée.

Depuis un an, et dans la mesure de nos possibilités, des élèves instrumentistes du Conservatoire accompagnent les moniteurs dans leurs déplacements : celui-ci présente l'instrument, et l'instrumentiste donne des exemples. L'instituteur fait entendre par la suite des disques choisis en accord avec le moniteur, qui illustrent cette présentation.

Concerts éducatifs.

Au cours de cette année scolaire 1970-1971, plus

de 6.000 enfants vont bénéficier d'un concert instrumental commenté, donné au Conservatoire. Ces concerts, organisés par circonscriptions sont donnés, dans l'horaire scolaire, en deux séances entre 14 et 17 heures. Un service d'autocar est assuré, moyennant une participation très modique aux frais.

Les prochaines années, l'ensemble des élèves du 1er degré pourra assister à ces concerts dont le succès a été considérable dès la séance inaugurale.

Ensembles de flûtes à bec et instrumentaux (Instrumentarium ORFF).

La formation de tels ensembles est conseillée aux moniteurs. Il en existe quelques groupes.

Phoniatrie.

Un phoniatre attaché au Conservatoire assure un contrôle médical annuel gratuit des moniteurs. Les soins, si nécessaires, sont donnés dans le Service du professeur Kuhn.

CONCLUSION

Les éducateurs (moniteurs et instituteurs ont pour mission de mettre l'enfant en contact avec le phénomène sonore, de lui faire aimer et pratiquer la musique grâce à une pédagogie active associée au travail scolaire général. Ils doivent en outre déceler les natures particulièrement sensibles et douées, et les orienter vers un enseignement plus approfondi : soit dans le cadre du Lycée musical, soit dans l'enseignement post-scolaire donné dans les sections d'arrondissement du Conservatoire de la ville de Lyon.

Limité aux seules classes du 1er degré de la ville de Lyon, cet enseignement musical pourrait un jour s'étendre à la Communauté urbaine. Déjà des communes voisines financent un enseignement spécialisé et utilisent parfois nos moniteurs.

Cependant, nous n'envisageons d'étendre notre action que si nous y sommes invités. La condition étant que l'effectif du bureau de l'enseignement du 1er degré du Conservatoire subisse une augmentation proportionnelle à l'extension éventuelle du service.

A ce jour, l'accueil réservé à nos moniteurs est excellent, la collaboration technique moniteur-instituteur s'affirme comme une réalité.

La pédagogie active utilisée est comprise de tous et très efficace.

Le bureau de l'enseignement du 1re degré, en liaison constante avec l'Inspection d'Académie, la conseillère pédagogique musicale départementale, les chefs d'Etablissements, les éducateurs, établit des rapports humains fréquents et bénéfiques.

La Municipalité, enfin, voit ses efforts récompensés et accepte volontiers d'aider l'Education Nationale dans cette mission hautement éducative.

A PROPOS DU BAC A 6

par Jacques VEYRIER

Directeur du Conservatoire de Boulogne-sur-Mer

Dans un récent numéro, l'Education Musicale présentait sous un jour optimiste les premières manifestations du Bac A 6.

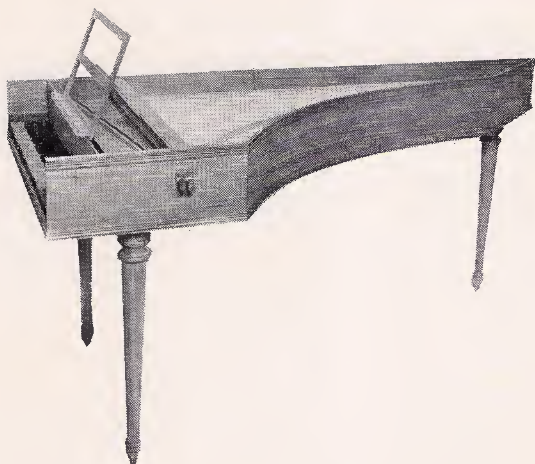
Cette formule, depuis longtemps souhaitée, paraissait extrêmement heureuse puisqu'elle tenait le milieu entre l'épreuve facultative que nous connaissions avec un coefficient trop peu important pour la Musique et le Bac-Musique qui naîtra en 1972 dont le coefficient «Musique» est beaucoup plus important, mais dont la préparation reste le privilège d'une douzaine à peine de Conservatoires régionaux à horaires aménagés.

Ce Bac A 6 (on parle même d'un Bac C 6), semblait offrir un moyen à tous nos jeunes musiciens (en particulier à tous les élèves de nos conservatoires nationaux ou municipaux), le moyen de faire valoir, dans un examen, une culture acquise au prix d'une persévérance et d un labeur souvent exemplaires.

Hélas, il n'en est rien, car ce Bac, qui concerne des milliers de candidats, ne sera passé que dans 3 centres : Paris, Lyon, Bordeaux.

Du moins, nous osons espérer que les candidatures se feront de plus en plus nombreuses dans chaque ville pour que, devant le nombre des candidats, il puisse y avoir bientôt un centre par Académie.

L'enseignement musical recevra ainsi la juste valorisation à laquelle il doit prétendre et que l'Education Nationale doit pleinement reconnaître.



Le clavecin "Hubert BEDARD"

Le succès remporté par son épinette a incité Hubert Bédard, facteur de clavecins et Directeur de l'atelier de restauration du Musée instrumental du Conservatoire de Paris, à établir les plans d'un clavecin, reproduction exacte d'un instrument vénitien du XVIIe siècle.

La grande expérience d'Hubert Bédard qui a longtemps travaillé à Boston dans l'atelier du célèbre facteur américain Franck Hubbard, sa connaissance des clavecins anciens qu'il a la charge de restaurer, les nombreuses copies ou interprétations d'anciens qu'il a faites pour des interprètes renommés comme Huguette Grémy-Chauliac, Rafaël Puyana, sa fréquentation d'artistes comme Ralph Kirkpatrick, Gustav Leonhardt, Kenneth Gilbert, etc..., garantissent la qualité de ce nouvel instrument.

Contrairement à des kits que l'on trouve aux Etats-Unis ou en Angleterre, qui sont en contre-plaqué, le clavecin d'Hubert Bédard est en bois massif exactement comme l'étaient les clavecins anciens ; cela est primordial pour le son et surtout pour le vieillissement de l'instrument. Seul le fond est en contre-plaqué pour une question de rétrécissement du bois ; cela n'a d'ailleurs aucune importance pour la sonorité de l'instrument, le fond n'ayant qu'une fonction mécanique.

L'aspect du clavecin proposé est ancien ; les moulures, d'un profil XVIIe siècle, sont cependant sobres, et il est conseillé de cirer le bois tout simplement.

Les clavecins italiens dont les côtés (éclisses) étaient très minces — dans le cas présent moins de 5 mm — n'avaient pas de couvercle, le clavecin s'emboîtant dans une caisse de même forme richement ornée, cette caisse possédant un couvercle. Il serait difficile et peu recommandé de mettre en place un couvercle en bois, à charnières, sur des côtés aussi minces ; pour cette raison il est proposé un couvercle en plexiglass s'emboîtant dans la caisse, couvercle que l'on retire pour l'exécution.

A part le fond qui, comme indiqué plus haut, est en contre-plaqué, la caisse est en noyer d'Afrique, la table en sapin traditionnel, le clavier en tilleul plaqué de poirier et les « feintes » (dièses) en delrine noire imitant parfaitement l'ébène.

Les dimensions réduites de l'instrument (longueur : 1,83 *m ; largeur :* 0,82 *m ; hauteur :* 0,20 *m ; pieds dévissables) et son poids de* 25 *kg pieds compris, permettent un transport facile dans une voiture de tourisme de la dimension d'une Peugeot* 404 *dont on aurait enlevé l'un des sièges avant.*

Ce clavecin est livré au public selon trois formules.

Pour ceux qui ont une pratique certaine du travail du bois, il est proposé le « kit », c'est-à-dire le clavecin vendu en pièces détachées prêtes à l'assemblage, avec tous ses accessoires, la colle, les vis, des dessins et un plan grandeur nature ; montage très simplifié : clavier livré terminé, vis cachées par des moulures (donc peu de serre-joints). L'ordre des opérations d'assemblage est le suivant : la caisse, le sommier, la table d'harmonie, les registres, les sautereaux, les cordes (le clavier est déjà prêt).

Prix : 2.000,00 *F H.T. + T.V.A.* 23 %

Ceux qui n'ont pas de connaissance de menuiserie assez poussées peuvent acheter la caisse toute montée avec clavier et sommier, toutes autres pièces fournies mais à monter : la table d'harmonie avec ses barres et son chevalet, les deux registres, le sillet, le chapiteau, les cordes et les sautereaux, le pupitre, les pieds. Le travail qui reste à faire ne présente plus de grandes difficultés de menuiserie mais simplement de la patience et de la minutie, notamment en ce qui concerne « l'harmonisation » des sautereaux.

Prix : 3.700,00 *F H.T. + T.V.A.* 23 %

Enfin le clavecin peut être vendu complètement terminé et harmonisé, fini bois naturel ciré.

Prix : 5.500,00 *F H.T. + T.V.A.* 23 %

Signalons que les outils nécessaires à l'assemblage du kit sont, à part les serre-joints ou presses, les outils que l'on trouve chez tout bricoleur : marteau, tournevis, petit rabot, pinces coupantes, chignolle et forets, lime à grain fin, papier de verre.

Le clavecin est en démonstration permanente chez Heugel et Cie, 2 *bis, r. Vivienne, Paris* 2e*, Tél :* 231-43-53.

Cependant, pour ceux qui habiteraient loin de Paris, un disque enregistré par William Christie sur ce clavecin est envoyé sur demande au prix de 6,00 *F T.T.C.*

Avec une étendue allant du si grave au mi suraigu, le si pouvant être accordé comme un sol suivant l'octave courte traditionnelle, deux jeux de 8 *pieds, un jeu de luth, ce clavecin convient parfaitement bien à tous les continuos (musique d'ensemble avec flûte à bec, cromorne, viole, etc.), ainsi qu'à toutes les littératures pour clavier du XVIIe siècle (virginalistes anglais notamment) et à une très grande partie de l'école des clavecinistes français du XVIIIe siècle.*

Son encombrement réduit et son prix modique devraient en faire un instrument idéal pour tous les étudiants des classes de clavecin.

BEETHOVEN : LA MUSIQUE POUR PIANO [1]

par Jean-Marc DEHAN

Professeur d'E.M. au lycée Paul Langevin à' Suresnes

Les deux sonates, op. 14, sont deux joyaux. Composées en même temps que la « Pathétique », elles furent publiées en 1799. Elles ont été appréciées de manières très diverses. R. Rolland écrit : « Il chercha, dans les sonates suivantes, ... plus de naturel » (p. 114). Le commentaire de Lenz est très intéressant, car il rend bien l'aspect primesautier des deux œuvres (malgré des réserves que nous n'approuvons pas sur le finale de la première). Dans l'ouvrage de J.-G. Prodhomme, on lit également : « Jugeant ces deux sonates d'un bien petit style, Lenz a été suivi, en général, par les commentateurs... ». J. Massin dit, au contraire : « Elles sont très belles. » C'est le signe que le goût a changé, et que nous ne jugeons plus du style au nombre de doubles croches ou de fortissimos. Pour nous, le style des deux œuvres n'est ni petit, ni grand : il est charmant et original, et cela nous suffit.

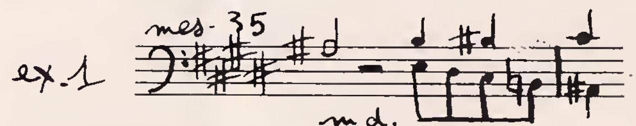
On sait que c'est à leur sujet, en particulier, que Schindler rapporte les propos de Beethoven sur les « deux principes opposés ». On trouve chez Prodhomme toute la documentation nécessaire, citée également d'une manière plus ramassée chez J. Massin : « Ces sonates sont un dialogue entre un homme et une femme... » ; « peinture d'une lutte entre deux principes (ou un dialogue entre deux personnes), l'un implorant, l'autre résistant » (p. 183). Ici, comme dans la septième sonate, R. Rolland semble ne pas avoir compris tous les aspects de la personnalité de Beethoven, tel qu'il était avant 1800, puisqu'il commente ainsi les paroles du musicien citées ci-dessus : « Il faut le prendre ... comme un de ces jeux de l'esprit, un peu puérils... Le Roi s'amuse ... » (p. 102). Beethoven peut-il déjà être considéré comme un « Roi » en 1799 ? En tout cas, nous ne considérons pas avec la même hauteur condescendante que l'auteur de Colas Breugnon ce qui est effectivement un jeu, mais un jeu très poétique, même si l'on peut le juger un peu léger dans le finale de la deuxième sonate de cet opus. De plus, ce n'est pas sans une certaine émotion que nous sentons, dans ces œuvres, que Beethoven, lui aussi, cherchait à être simplement heureux (n'oublions pas qu'il avait alors du succès dans les « salons », particulièrement auprès des femmes) et qu'il demandait parfois à la musique, comme les amateurs à qui elle était destinée, tout à la fois d'être poétique, d'émouvoir et de charmer. Nous nous sentons donc ici assez proche de l'analyse des Massin.

⁂

NEUVIEME SONATE, OP. 14, N° 1

Pour cette sonate, la lecture des esquisses (Prodhomme, p. 78 à 86) est particulièrement passionnante. L'œuvre a été transcrite pour quatuor à cordes (publié en 1802 sans numéro d'opus) par Beethoven lui-même. Elle laisse à l'auditeur une impression un peu étrange, difficile à définir : l'absence de mouvement lent en accentue le caractère primesautier, fantaisiste, qu'on peut rattacher au romantisme « intimiste ».

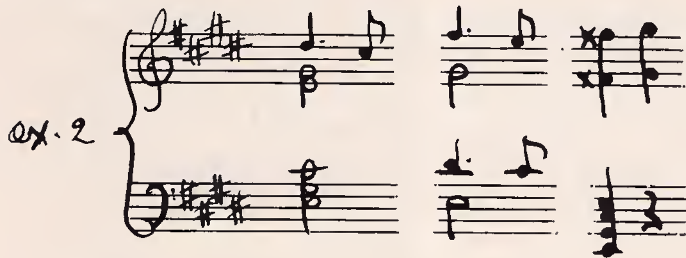
Dans le premier mouvement, l'opposition des deux principes est surtout marquée par des passages à l'octave (mes. 5 ss.), des oppositions de forte et de piano (à partir de la mes. 16) et l'écriture en canon (mes. 30 ss.). L'écriture harmonique est très intéressante : dans l'ensemble, on remarque d'abord le chromatisme, employé d'une façon qui ne peut être comparée à aucune autre. On remarquera ensuite : de riches accords sur pédale (mes. 18 à 21) ; l'écriture à deux voix (avec une voix chromatique, donnant des rencontres audacieuses (**ex. 1**) ; le passage



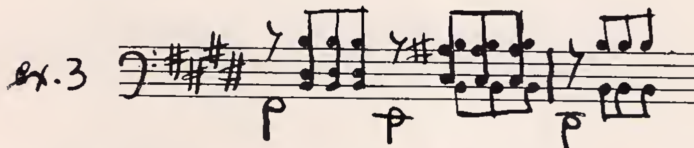
du mineur au majeur dans l'accord de neuvième de dominante (mes. 46 ss.), qu'on retrouvera souvent

(1) Voir « L'E.M. », nos 171, 172, 173 et 175, oct., nov., déc. 1970 et fév. 1971.

par la suite (premier mouvement de la neuvième symphonie notamment) ; de nombreuses apoggiatures simples ou doubles (**ex. 2**, mes. 51, 53 et 55) renforçant les accents rythmiques (2) ; à la fin de l'exposition, un accord de dominante en même temps



qu'une double pédale de tonique (**ex. 3**) comme on en trouvera à la même place dans le premier mouvement de l'Héroïque (mes. 147). Notons à ce sujet que si Beethoven ne recherche pas la dissonance pour elle-même, sa langue est forte et ne recule pas devant des audaces qui portent d'autant plus qu'elles ne sont pas continuelles.

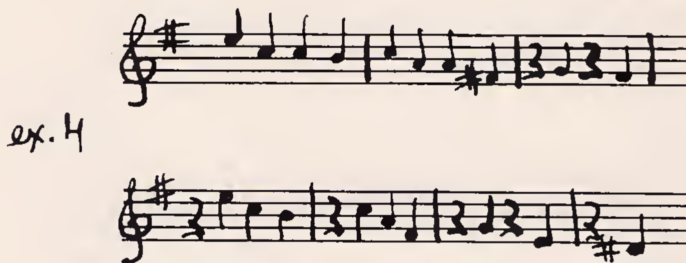


Pour le développement, d'Indy écrit : « Développement par th. A » (p. 336), oubliant de signaler 16 mesures (65 à 80) sans aucun rapport thématique avec l'exposition ; une fois de plus, il donne un exemple de cette forme de raisonnement qui consiste à poser des principes et à en déduire ensuite la réalité. Signalons que, dans une esquisse, on trouve justement, pour cette partie, une indication de Beethoven : « ohne das Thema durchzuführen » (sans développer le thème), ce qui montre bien que d'Indy, par son analyse, nous donne, volontairement ou non, une idée inexacte de la pensée créatrice de Beethoven.

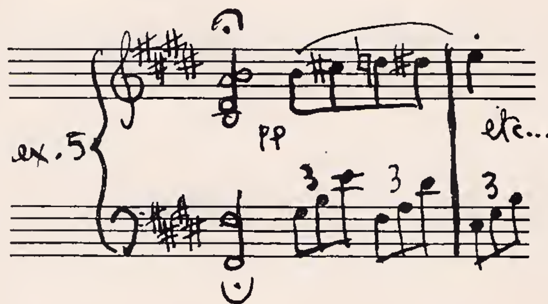
***

L'**Allegretto** est d'une forme originale, inspirée de la forme du menuet, dont la plupart des reprises sont cependant supprimées (phrase 1, mes. 1 à 16 ; phrase 2, mes. 16 à 62). Le Trio-Maggiore en DO, comprend deux phrases : la première, **t'**, de 16 mesures, avec reprise ; la deuxième, de 22 mesures, commence sur une pédale de dominante, et reprend ensuite les mesures 5 à 8 de **t'**, une fois dans le médium, puis à l'octave ; suivent 4 mesures en accords — piano, decrescendo, pianissimo — amenant la reprise de l'Allegretto en mi. On notera les syncopes de la première partie, les finesses du Trio et, dans l'ensemble, le souci d'éviter les longueurs en repensant la forme traditionnelle.

Le refrain du RONDO final comporte deux éléments : **A'**, ascendant, est accompagné par une descente en triolets de la main gauche ; **A"** comprend principalement une gamme descendante et un accent rythmique en syncope avant la cadence. Nous sommes donc dans le domaine du jeu et de la fantaisie, marquée par la richesse thématique et rythmique de cette phrase de huit mesures. Ensuite, **A'** reprend, et la tonulation à la dominante se fait par **A"**. Une deuxième idée, **B**, assez courte (9 mesures), ajoute un charmant élément rythmique, finement varié lorsqu'il se répète. Le refrain reprend et tonule différemment pour amener le deuxième couplet, plus développé, débutant en SOL ; son écriture peut être rapprochée de celle d'un passage de la Fantaisie en ut de Mozart (mes. 79 ss.). La conduite harmonique de la fin est remarquable, avec les cadences rompues des mesures 70 et 73, et la mélodie qui se dégage des triolets (**ex. 4**).



On retrouve ensuite le refrain dans lequel **A"** tonule à la sous-dominante ; **B** revient dans ce dernier ton, puis en FA naturel, et reste suspendu sur un accord de sixte sensible en MI (avec un point d'orgue). Dans le dernier refrain, la mélodie de **A** est décalée par rapport à la basse ; les syncopes passent ensuite à la main gauche, fortissimo ; un decrescendo conduit à un autre point d'orgue sur le même accord de sixte sensible (mes. 121 ; **A'** reprend en croches, sous une forme chromatique, la basse restant en triolets (**ex. 5**), et **A"** revient pour la cadence.



Toute cette fin, à partir de la tonulation en FA (mes. 104), est extraordinaire. Ce n'est pas une coda traditionnelle, avec répétitions de motifs fragmentés, mais plutôt comme le finale d'un court opéra fantastique sans paroles, où l'on est plus proche de

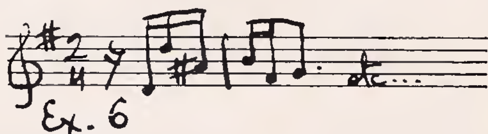
(2) Il y a dans l'op. 14 une vie rythmique étonnante, tout à fait à part des lieux communs de la musique de l'époque.

Mendelssohn ou de Schumann que des musiciens de la fin du XVIIIe siècle.

***

DIXIEME SONATE, OP. 14, N° 2

Quand nous lisons la phrase de Beethoven sur les deux principes, conditionnés comme nous le sommes par l'analyse traditionnelle, nous attendons un premier thème (= masculin) auquel succèdera le second (= féminin), avec alternance, dans le développement, et « triomphe » du principe masculin dans la conclusion. On pourrait, à la rigueur, faire entrer le premier mouvement de cette sonate dans ce cadre, mais au risque d'être très surpris par le caractère du thème **A** (implorant ? ou résistant ? ; **ex. 6**), le thème « **B** » (mes. 26 ss.), par son carac-



tère fantasque et ondoyant, pouvant être considéré comme féminin. Mais cette interprétation, ici, ne nous satisfait pas (voir J. Massin, p. 187 ; voir aussi J.-G. Prodhomme, p. 89) que nous résumons : « Si un premier motif, un premier thème de sonate exprime... une idée musicale, une idée poétique, ... le thème qui lui succède doit représenter une autre idée ... complémentaire plutôt qu'antagoniste... »

A vrai dire, d'un bout à l'autre de ce mouvement, on ne cesse de penser à un trio ou à un quatuor instrumental, dont l'écriture évoquerait également celle des voix dans une scène d'opéra. A l'appui de cette thèse :

1°) la transcription pour quatuor de la neuvième sonate ;

2°) le sentiment de Nottebohm, cité par Prodhomme (p. 77) que la neuvième sonate « avait pu être projetée, comme l'op. 13, pour plusieurs instruments ». Nous pensons qu'on peut étendre cette remarque à la dixième sonate.

Remarquons aussi que nous sommes encore amenés à parler de musique scénique, comme pour l'op. 13 et l'op. 14, n° 1 : ces trois sonates, écrites à la même époque, forment donc un tout ; elles représentent trois expériences faites par Beethoven dans une même direction. Ici, cependant, il ne s'agit plus de drame, mais de tendresse amoureuse, comparable à celle qu'on ressent quand le violon répond à la voix chaude du violoncelle (ou inversement), quand les deux instruments dialoguent « amoureusement » dans un trio avec piano, par exemple. Il faut lire, à ce sujet, J. Massin (p. 184), mais il n'y a pas besoin de faire intervenir la psychanalyse pour sentir tout cela ! Nous trouvons également exagérée l'affirmation que « l'expression dramatique ... est ici tout humoristique ... » L'humour n'est certes pas absent du deuxième mouvement, ni surtout du finale. Mais, dans l'ensemble de la sonate, les nuances de l'expression dramatique sont beaucoup plus variées que cette phrase ne le laisserait penser.

En conclusion, l'opposition des deux principes est plutôt dans l'écriture, entre l'aigu et le grave par exemple, avec, comme dans la musique de chambre dont l'écriture rappelle souvent celle de l'opéra, des solos, et des duos, trios, etc., où les voix tantôt se répondent et tantôt se marient. La première mélodie est bien comparable à celle d'un air, proche des Noces de Figaro, notamment par son accompagnement (**ex. 7**). Dans la longue montée qui suit, la mar-



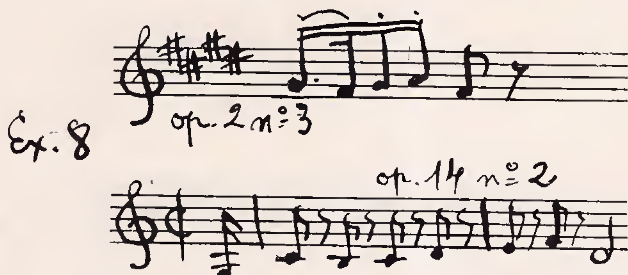
che de la main gauche amène un joli accord de fa dièse (mes. 17). A la mesure 26, la deuxième idée, en RE, exprime sans doute l'accord de deux cœurs, comme chez beaucoup d'autres compositeurs, par ses tierces parallèles, accompagnées avec une grande légèreté par la main gauche (ce pourrait être un violoncelle). A la mesure 33, l'écriture se fait plus fournie, en quatuor. La phrase conclusive (mes. 47) peut être interprétée de différentes manières : on peut penser que c'est le duo des « dessus » qui continue, en tierces, ou bien que le dialogue est entre cette double mélodie et la tendre réponse de la basse. Ici, la musique, par sa retenue, nous touche profondément : après Mozart, avant la violence de l'amour wagnérien ou straussien, l'amour poétique et désespéré de Pelléas et Mélisande, ou celui de Wozzeck pour Maria, c'est déjà toute la tendresse du Beethoven des grands adagios, des symphonies et des quatuors, qu'on retrouve aussi dans sa musique pour piano. Malgré des réserves de détail, l'idée générale de « Recherche de Beethoven », qui va dans ce sens, est à retenir.

Dans le développement, Beethoven n'applique pas des « recettes » de composition musicale, mais invente, à chaque fois, comme Bach dans les fugues du Clavier bien tempéré. La première idée réapparaît en sol, ce qui va nous orienter vers des tons bémolisés. Dialogues, canons, deuxième idée en SI bémol. La première idée parle maintenant à la basse (mes. 81) avec feu, puis revient en MI bémol et conduit (mes. 107) à un passage en triples croches sans rapport thématique avec ce qui précède. Sur pédale de dominante, le début de la première idée passe du grave à l'aigu d'une manière de plus en plus resserrée, mais, toutefois, sans qu'on débouche sur le drame : après le point d'orgue, c'est au contraire la réexposition, suivie d'une brève conclusion.

***

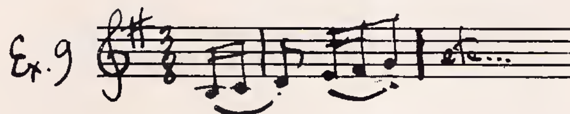
Dans les variations de l'**ANDANTE**, tout est poésie, légèreté, délicatesse. Quel musicien pourrait ne pas

être conquis par le charme de cette musique, dont la simplicité, d'ailleurs, n'exclut pas l'invention ? Le début du thème est à rapprocher des premières notes du second mouvement de la sonate, op. 2, n° 3 (**ex. 8**). Est-il tout à fait vrai que ce mouvement est



« une longue méditation sur un rythme déhanché », (Massin, p. 187) ? En tout cas, il est certain que, par son intérêt rythmique, cette sonate ne le cède en rien à la précédente : dans ce mouvement, par exemple, la première variation est en syncopes, la seconde en contretemps. Par ailleurs, cette seconde variation est marquée par un chromatisme discret donnant une harmonie pleine et savoureuse (en raison également des pédales à la basse sur divers degrés). Dans la variation suivante, la mélodie se dissimule dans les doubles croches de la main droite d'une manière que Beethoven, certes, n'a pas inventée ; mais, compte tenu de la conduite mélodique et harmonique, cette variation est comparable à certaines pages de Schumann, et même à l'accompagnement de certaines mélodies de Fauré.

Le **Scherzo** en forme de rondo qui termine l'œuvre répond tout à fait à son titre. Le refrain est d'un rythme léger à souhait : le début (**A'**) inscrit dans une mesure à trois temps une cellule articulée sur deux temps (**ex. 9**) ; un deuxième élément (**A"**) lui



répond, et **A'** revient pour conclure. Le deuxième couplet est en DO : la mélodie de la basse y a une importance qui doit faire rapprocher ce couplet de certains passages du premier mouvement. Des modulations subtiles de **A"**, à la fin du troisième refrain, précèdent le retour dans le ton pour le troisième couplet.

Malheureusement, l'invention musicale de la fin du morceau n'est pas à la hauteur de ce qui précède : le thème passe de l'aigu au grave, marquant par le registre choisi et le changement de timbre qui en résulte la « lutte » des deux principes, mais avec une alternance de tonique et de dominante un peu trop mécanique pour nos oreilles. On aurait pu rêver, en guise de conclusion, quelque chose d'un peu moins anodin, comme dans le finale de l'op. 14, n° 1 ... La fin a au moins le mérite de la brièveté et de la simplicité, avec l'octaviation partielle de la mélodie et, à la basse, les triolets de la main gauche donnant pour l'oreille une double pédale de tonique et de dominante de quinze mesures.

*
**

ONZIEME SONATE, OP. 22

De l'avis général, cette sonate peut être rapprochée de la troisième, op. 2, n° 3. Elles sont toutes les deux placées sous le signe de la virtuosité, et la onzième est à peu près contemporaine des deux premiers concertos pour piano (n° 1 en UT, et n° 2 en SI bémol). Dans le premier mouvement, qui est comme un concerto pour piano seul, l'écriture est presque orchestrale, avec l'emploi fréquent du trémolo et des octaves brisées. Dans de nombreux passages, on pense aux instruments de l'orchestre, tels que Beethoven les emploie dans ses trois premières symphonies : aux cordes, par exemple, pour le trait en doubles croches commençant mesure 21, et aux bois pour l'idée jouée par la main droite, dont ce trait constitue « l'accompagnement ». L'idée suivante (mes. 30 ss.) fait penser aux cors, et les octaves brisées (mes. 47 ss.) à un tutti dans lequel les cordes domineraient.

Dans le développement, les arpèges annoncent l'op. 53 ; les éléments thématiques sont dilués, comme souvent dans les traits d'un concerto. L'idée qui concluait l'exposition (mes. 62) reprend à la basse, à partir de la mesure 105, dans une vaste marche dont le caractère expressif repose surtout sur l'étalement des accords et leur enchaînement (accords de 7e et de 9e de dominante). On remarquera la rencontre polytonale entre la mélodie de basse et les notes de l'arpège, mes. 109 et 111, puis 113 ss. (**ex. 10**). Après un adagio qui fait penser par moments à celui de la quatrième symphonie (mes. 22 et 23 par ex.), mais sans en avoir la beauté, du moins à notre avis, Beethoven revient, pour le troisième mouvement, au genre du menuet. Le **Finale** est un rondo à réexposition, puisque le troisième couplet est symétrique du premier. Le deuxième couplet reprend un élément thématique (**B**) du début du premier couplet, mais dans un style d'imitations amenant, mes. 89 ss., un véritable contrepoint d'accords (**ex. 11**) comme on en trouvera dans les fugues des



→ 13/253

POESIE ET MUSIQUE CONCRETE

par Marc-André BERA

Agrégé de l'Université

On conçoit mal une poésie, fût-elle la plus libre, sans système : non point un système formel inaltérable, figé dans les règles d'une prosodie inflexible. Mais au moins un ordre, peut-être découvert après coup, qu'importe ? Il suffit qu'on s'y retrouve.

Le poète construit avec des matériaux, qui sont les mots. L'ambiguïté du langage est d'ailleurs telle qu'on ne sait jamais si les mots « veulent dire » quelque chose, ou s'ils existent par eux-mêmes « bibelots d'inanité sonore », évoquant peut-être quelqu'image, mais encore.

Si nous partons de l'idée que le signe écrit, dans un poème, est avant tout la notation d'un son, et que l'ensemble des signes que séparent deux silences, est avant tout la transcription d'une phrase musicale, nous sommes tentés d'assimiler totalement poème et partition musicale. Mais ce n'est pas vrai : les mots disent tout de même quelque chose. Ils sont associés, terme à terme, à des sensations précises, à des données des sens autres que purement auditives. Et lors même que je parle d'un chant d'oiseau, l'onomatopée la plus réussie : « Cocorico ! » évoque autre chose que le cri du coq, à commencer par son plumage, sans compter le patriotisme. Je ne sais jamais où s'arrête l'emploi « figuratif » du mot, ni où commence son emploi « symbolique » — c'est-à-dire la limite qui sépare la simple « imitation » de la signification proprement dite, qui consiste toujours à faire comprendre autre chose que ce que l'on dit à travers ce que l'on dit ; à le dire sans le dire tout en le disant.

Peut-être en est-il de même du musicien, je n'en sais rien : toujours est-il que les sons musicaux, fussent-ils la reproduction la plus exacte des bruits naturels, se distinguent de ces derniers par un ordre imposé qui permet à l'oreille de reconnaître des regroupements en série, et même des récurrences, ou du moins des réminiscences, où l'esprit peut se retrouver. Mais ils se distinguent aussi des phonèmes et des sémantèmes qui constituent les matériaux de notre langue, donc, de tout poème, par le fait qu'aucune tradition, aucune habitude, aucun dressage n'associe tel ou tel enchaînement de sons avec une **image,** ni encore moins avec une **idée**.

Ce qui n'empêchera pas le musicien, l'interprète, ou le critique de mettre un titre à une œuvre, et d'y mêler des réminiscences empruntées à d'autres registres de sensations, voire même de raconter toute une histoire. Il se peut aussi que le texte impose ses exigences à la musique, comme dans la liturgie, et l'on conçoit qu'entre le rythme propre de la phrase parlée ou psalmodiée et le déroulement de la mélodie, s'établisse toute une série d'échanges, de concessions mutuelles et de compromis. Hugo détestait la seule idée qu'on pût mettre un de ses poèmes en musique. Cela ne veut pas dire, au contraire, qu'il fût insensible à la musique de la prose ou des vers. Il l'entendait si fortement, comme le fracas des vagues sur la grève, ou le bruissement des feuilles dans le vent, qu'il ne pouvait souffrir l'idée d'une superposition musicale d'un autre ordre. Sa poésie, musique concrète, devait se suffire à elle-même.

Inversement, le musicien qui tient une idée musicale, se contentera du texte le plus médiocre. D'Edith Piaf on disait : « Elle chanterait le Bottin ». C'était un grand compliment : non pour la qualité des couplets que ses paroliers fabriquaient, ni même pour l'originalité de l'invention musicale, mais pour la voix qui vous prenait aux tripes. Il y a donc aussi une musique viscérale qui se suffit à elle-même. Une grande partie de l'envoûtement que procure la musique pop tient à cette qualité concrète, de la matière sonore, et à l'effet qu'elle produit au niveau de la matière cervicale, sans qu'il y ait besoin d'y associer l'image ou le rêve, encore moins l'idée ni le symbole.

Reste que le poète, même lorsqu'il veut le plus intensément exprimer quelque chose, noter une impression fugitive, évoquer un souvenir tenace, faire vivre des personnages, ou réformer le monde, utilisera toujours le langage un peu **trop** comme un matériau sonore, pour qu'on puisse confondre l'emploi qu'il en fait avec le langage ordinaire. Et c'est ici que l'on voit combien la grande querelle du XIXe siècle autour de la distinction de la prose et des vers, issue de l'émerveillement de Monsieur Jourdain, ne rime à rien : car dès que le langage cesse d'être le véhicule d'autre chose que lui-même pour devenir un objet d'intérêt par lui-même, on quitte la prose utilitaire pour entrer dans le domaine de la poésie, c'est-à-dire la musique. L'important, désormais, n'est plus tant dans la chose signifiée que dans la qualité sonore du support. Et l'étude de ce qui plaît à l'oreille, ou de ce qui lui déplaît, dans l'agencement des mots et même des syllabes, l'emporte sur tout sentiment de l'importance du message.

Cela ne veut pas dire que l'œuvre poétique d'un **Hugo**, d'un **Shakespeare**, d'un **Homère** n'ait aucun sens, si l'on entend par là : comportent-elles quelque référence aux préoccupations des hommes de leur temps, quelque application aux problèmes fondamentaux de notre époque ? Elles en ont tout autant, ou tout aussi peu, que leurs œuvres en prose, ou celles de leurs contemporains, pour ceux qui ne furent « **que** » poètes. Excusez du peu. Mais cela veut dire que dans toutes ces œuvres, la matière sonore, et d'abord la langue dans laquelle elles furent

écrites, et l'emploi très particulier que chacun d'entre eux a su faire de la langue nationale à son époque, l'emportent de beaucoup sur tous les autres aspects. Resterait à définir en quoi consiste au juste, pour chaque pays, pour chaque époque, pour chaque écrivain de génie, cette « matière sonore ». C'est un sujet qui promet d'être aussi riche que celui de l'exploration des thèmes, des images et des symboles, et qui n'est sans doute pas sans quelques « correspondances » avec cette étude.

POST-SCRIPTUM

Je cherchais une définition plausible de cet ordre (*), qui ne serait pas incompatible avec la liberté que réclame la poésie moderne et son public, qui la découvre à travers les chansons. Il me semble que cette page de Robert Frost nous la donne. Son nom, déjà, est comme un frisson d'Avril, et l'homme, un des plus grands « **lyriques** » américains, quelque chose comme le Hugo des **Chansons des rues et des bois**, qui aurait l'émerveillement d'un Supervielle et la bonhommie d'un Richepin. Cette page est extraite d'une préface qu'il écrivit pour une anthologie que Robert Graves avait tirée de ses œuvres, avant qu'il n'entrât dans l'immortalité de l'oubli. Il y est question de la « **figure** » que finit par décrire un poème. Aucun terme n'est plus ambigu, puisqu'on peut y lire aussi bien un chiffre qu'un symbole, sinon la volupté des formes d'une femme. Disons, plus simplement, en langage peintre « **la gueule qu'il a** ». Mais Frost se sert, une fois de plus, d'une parabole musicale. Car le secret de l'unité d'un poème, il le découvre non dans la **forme,** mais dans le **thème,** qui implique la complicité du temps. Cela donne à peu près ceci :

« *Le thème, vois-tu, il n'y a que cela de vrai. Rien de tel pour vous caler un rafiot. Et de même que le premier mystère était, tout à l'heure, de savoir comment un poème pouvait arriver à chanter juste malgré le carcan de la métrique, de même le second mystère est de savoir comment il peut garder sa fougue et son audace sans perdre de vue le lièvre, qu'il finira bien par forcer à la course. Mais cela, justement, c'est au poème de nous le dire. Cela fait partie du plaisir de la chasse. Savoir comment ça prend tournure, la figure qu'il finit par décrire. Au début, il y a de la joie. A la fin, c'est du délire, tu rêves. La courbe est exactement pareille, pour l'amour. Et qu'on ne vienne pas me dire que l'extase doive s'arrêter en chemin, qu'elle peut rester plantée là sur place. Un poème, cela commence dans l'ivresse. Il prend le vent, il se couche sous la lame. Il met à la cape et dérive dans la bonne direction dès le premier vers ; puis cela va de hasard en hasard, jusqu'à ce que l'on débouche sur une zone de temps clair — où tout se précise et s'illumine, non pas de cette grande clarté mystique qui suffit à bâtir des églises ou à creuser de grands schismes — mais tout de même, qui suffit à planter un fanal pour faire obstacle aux forces obscures. Et puis vient le dénouement, l'issue, imprévisible, mais quand même attendue, préparée, prédestinée dès la première image évoquée par l'humeur initiale, et pour mieux dire contenue dans cette disposition d'esprit originelle. Il faudrait parler de truquage, si même on pouvait encore parler de poème, à propos de celui qui nous réserverait le meilleur pour la bonne bouche, s'en étant avisé dès les hors-d'œuvre ! Il faut que le poème s'avise de son propre titre chemin faisant et découvre ce qu'il aura de meilleur au détour de quelque bonheur d'expression qui s'imposera par un certain dosage de tristesse et de joie, comme dans les chansons à boire. Et surtout, pas de larmes, ni chez l'auteur, ni chez le lecteur. Nulle surprise. A moins que ce ne soit pour moi la découverte, à la source de toutes mes délices, d'un émerveillement toujours renouvelé : je m'aperçois que je me souviens de tant de choses que je ne savais pas avoir jamais sues ! Je me retrouve en tel endroit, en tel cas, comme si je tombais de la dernière pluie ou venais tout juste de surgir de terre. Alors, c'est en moi une renaissance joyeuse de tout ce que j'avais cru à jamais perdu, et tout le reste s'ensuit. Pas à pas, je vais trébuchant de merveille en merveille devant cette profusion d'imprévu. Les impressions les plus utiles à mon propos sont toujours celles auxquelles j'avais le moins prêté attention sur le champ, et que j'avais omis de noter sur mes tablettes pour cette raison même. Et j'en viens à me dire que nous sommes comme ces Géants, bâtisseurs de chaussées, projetant devant nous des blocs de notre expérience antérieure, afin d'en paver l'avenir et de nous réserver un passage à gué au cas, improbable, où nous voudrions nous risquer à l'assaut de la rive inconnue. La ligne de nos pas n'en aura que plus de charme, pour n'avoir pas la rigueur improbable d'une droite. N'aimons-nous pas le galbe noueux d'une bonne canne de marche ? Et ne va-t-on pas jusqu'à demander à des instruments de précision de reproduire l'ébauche tordue d'objets façonnés autrefois à l'œil et à la main ?* »

Il me semble lire, dans cette dernière phrase, toute une mise en garde contre la poésie des microsillons. J'y reviendrai. L'invention naïve s'imite et se vend bien.

11/251 ←



dernières sonates, et, un siècle plus tard, dans le Sacre du Printemps. Le thème **B** revient dans la coda, de telle façon que ce rondo est presque bithématique.

On se sera aperçu que cette œuvre ne suscite pas chez nous un enthousiasme délirant. On y décèle en effet une certaine tendance à l'académisme qui aurait pu conduire Beethoven à fabriquer d'une manière mécanique, comme tant d'autres après lui, de grandes sonates en quatre mouvements, par l'application de procédés scolastiques (voir R. Rolland, p. 141, sur « La disposition naturelle de la forme-sonate à l'arthritisme »). Heureusement, après un arrêt de deux ans, il prend une direction complètement différente, et renouvelle la forme, et par là même le contenu de ce genre d'œuvres, avec les sonates, op. 26, 27 et 28, etc.

(A suivre)

L'EXEMPLE SOVIÉTIQUE D'ÉDUCATION MUSICALE POUR LES ENFANTS A LA RADIO ET TÉLÉVISION

Extraits du rapport de M. I. GORINSTEIN

par A. AMELLER

Directeur du Conservatoire de Dijon

Délégué français au Comité International de l'I.S.M.E.

La radio joue un rôle appréciable dans l'éducation musicale des enfants et des jeunes. Chaque jour, les stations diffusent à l'intention d'un immense auditoire de jeunes, dix heures durant, sur cinq chaînes, des programmes musicaux et musico-littéraires.

La radiodiffusion musicale pour enfants se doit de remplir des tâches très importantes qui ne se limitent pas à donner aux jeunes une initiation musicale générale et à développer leur goût pour la musique. La rédaction des émissions musicales, consciente que celles-ci occupent une place importante dans la vie des enfants et des jeunes, cherche à coordonner ses programmes avec les programmes scolaires et à faire en sorte que les émissions musicales aident les enfants à connaître ce qui les entoure, forment leur conception du monde, leur mentalité, leur vie intérieure et spirituelle et leur enseignent à comprendre et à apprécier la beauté dans l'art et dans la vie.

Les programmes musicaux pour les jeunes sont conçus, compte tenu de l'âge des auditeurs, des enfants d'âge pré-scolaire jusqu'aux élèves des grandes classes.

Pour les tout petits, la radiodiffusion élabore des programmes qui portent le titre général de « Mélodies tirées de la sacoche du facteur ». Au cours de ces émissions, on exécute les œuvres musicales que les enfants ont demandées par lettres. En réponse à l'exécution de leurs demandes, les enfants envoient à la rédaction nombre de dessins montrant leurs capacités créatrices, leur fantaisie ou tout simplement leur bonne volonté.

Les émissions littéraires pour les enfants d'âge préscolaire sont toujours accompagnées de musique, et contes et récits sont toujours richement illustrés musicalement.

Récemment, la radio a entrepris la diffusion d'un nouveau programme destiné aux tout petits, intitulé « Carte d'invitation ». La rédaction de la radiodiffusion musicale pour enfants a invité les jeunes auditeurs à envoyer des cartes d'invitation exécutées par eux-mêmes et adressées aux musiciens, compositeurs, poètes, qu'ils voudraient entendre. En dessinant leurs cartes d'invitation, les enfants donnent libre cours à leur fantaisie, essayant de les rendre expressives, éloquentes ; c'est comme s'ils invitaient à venir chez eux leurs héros préférés des contes, des récits, des chansons et même leurs jouets favoris.

Les petits auditeurs ont une prédilection marquée pour le concert du samedi « Le Joyeux Musicien et ses amis ». Qui est ce musicien joyeux ? C'est un héros du conte musical « La clé de sol ». Le joyeux musicien visite les différents personnages des programmes musicaux, il écoute les chansons qu'ils exécutent, converse avec eux et imagine de nouvelles aventures. Après la première émission, les enfants ont envoyé à la rédaction plus de 400 lettres. Dès le début, ils ont cru à l'existence du « joyeux musicien » et l'ont aimé. Maintenant, ils lui écrivent, l'invitent à venir chez eux, le prient de jouer des instruments de musique. Il faut noter que la rédaction des programmes musicaux pour enfants reçoit mensuellement environ 3.000 lettres.

Une grande attention est réservée aux élèves des petites classes. C'est à leur intention qu'est prévu le programme « Le Club musical pour enfants » qui se pose pour objectif d'apprendre aux enfants à écouter de la musique. Les sujets de causeries du Club sont très variés : « Comment comprendre la musique », « Qu'est-ce qu'une mélodie », « Parlons de la chanson », « Qu'est-ce qu'un accord », « Le rythme », « Le temps », etc...

Les écoliers des petites classes ont bien connu, il y a quelques années, le « Professeur Nikolaï Andréevitch ». Ce personnage imaginaire réunissait les meilleurs traits d'un professeur expérimenté et dévoué aux enfants. « Nikolaï Andréevitch » posait aux enfants diverses questions sur la musique et par ces questions éveillant leur intérêt, ce dont témoignent les lettres envoyées par les jeunes auditeurs à leur « professeur ».

En voici une venue de la région de Tachkent :

« Aujourd'hui, nous avons écouté l'émission « Le Club musical pour enfants ». Nous voulons, nous aussi, être membres du Club. Je vous prie de nous admettre, moi et mon petit frère Aliocha. Moi, je suis en quatrième. Aliocha ira à l'école l'année prochaine. Nour apprenons à jouer de l'accordéon, mais nous voulons apprendre les notes et encore entendre les récits sur les compositeurs et les musiciens ».

Voici également une lettre de la petite Natacha de la ville de Djankoï (Crimée) très intéressante à cet égard :

« Avant, je ne comprenais rien à la grande musique et n'aimais pas l'écouter. Quand on transmettait les concerts symphoniques par exemple, je fermais le poste. Mais, grâce à vos émissions, je commence à m'intéresser à la grande musique... ».

L'émission « Le Club musical pour enfants » existe depuis de nombreuses années. Les premiers auditeurs du Club sont grands maintenant, mais pour toujours, ils ont gardé leur amour pour la musique. Aujourd'hui, au lieu de « Nikolaï Andréevitch », d'autres musiciens s'entretiennent avec les jeunes amateurs. Les écoliers eux-mêmes participent maintenant aux émissions du « Club » et leur participation directe aux entretiens, leurs réactions, leurs questions et les réponses du meneur de jeu ont rendu cette émission encore plus vivante et accessible.

Parmi les émissions organisées à l'intention des élèves des petites classes, se distingue celle du type concerts-devinettes : «Quelle est cette république ?». Ces émissions font connaître successivement aux enfants la culture nationale des peuples des différentes républiques de l'Union soviétique. Voici comment a commencé une émission de ce cycle : « Chers Amis ! tous, vous aimez voyager, n'est-ce pas ? Mais, chacun de vous n'a pas eu l'occasion de faire des voyages lointains. Faisons donc un voyage ensemble, voulez-vous ? Nous nous rendrons dans les coins les plus reculés de notre immense pays, nous y entendrons les chansons et les instruments musicaux, nous y verrons les danses, nous vous parlerons des héros, des poètes, des chanteurs populaires. Mais, chers amis, nous ne vous dirons pas où nous irons. C'est à vous de le deviner. Après l'émission, vous nous écrirez dans quelle république nous nous sommes rendus. »

Ces émissions intéressent, non seulement les enfants, mais aussi les enseignants. Voici ce qu'écrit un professeur de géographie de la ville de Torjok :

« Nous, un groupe de pédagogues, avons écouté votre émission « Quelle est cette république », et nous vous demandons comment obtenir l'enregistrement de ces émissions très instructives ? Si, nous avons ces disques, nous pourrons rendre nos leçons beaucoup plus intéressantes, plus vivantes, sans compter l'immense utilité que cela aura pour le développement général des élèves. Ayez l'obligeance de nous aider dans cette importante et nécessaire initiative. »

Les élèves des grandes classes ont un riche choix d'émissions musicales et musico-littéraires. Naturellement, elles sont plus vastes, plus développées, plus approfondies.

Parmi ces émissions, il faut noter le cycle « Sur les cordes et le clavier » dont le journal «La radio et l'école» informe les jeunes auditeurs du programme. Les sujets de ce cycle sont très variés : vie et œuvre des compositeurs nationaux et étrangers, présentation des instruments de musique utilisés dans les diverses parties du globe, etc...

Les émissions musico-littéraires «Glinka et Pouchkine», « Gogol et l'opéra russe », « Prokofiev et Tolstoï », « Maïakovski et la musique » sont très prisées des jeunes auditeurs. La rédaction reçoit beaucoup de lettres dans lesquelles leurs auteurs écrivent qu'après l'audition de ces émissions, ils comprennent mieux la poésie, et les sentiments et pensées exprimés par la musique. Voici un passage d'une lettre écrite par une élève : « J'aime beaucoup la musique classique, mais avant, je n'aimais pas les œuvres de Prokofiev, je ne percevais pas leur beauté et ce n'est que tout récemment que j'ai « découvert » pour moi-même Prokofiev. Maintenant, il m'est aussi cher que Beethoven, Mozart, Chopin, Liszt, Tchaïkovski... »

Chaque semaine, les écoliers peuvent écouter l'émission « La boîte musicale » composée d'après leurs demandes, d'œuvres commentées et accompagnées d'une brève biographie du compositeur.

Depuis 1963, Dimitri Kabalevski dirige le cycle d'émissions pour les enfants « Sur la musique ». Dans ses entretiens avec les jeunes amateurs, le compositeur parle, dans un langage accessible aux enfants, de la musique et de son lien avec la vie ; il traite de sujets difficiles d'une manière compréhensible et fait participer ses jeunes interlocuteurs à la conversation. Les causeries accompagnées de musique, ont été enregistrées dans le camp des pionniers « Artek » et dans les écoles de Moscou.

Le nouveau cycle de causeries, récemment commencé par Kabalevski, est consacré à la musique légère et sérieuse, car un sondage a révélé qu'en majorité la jeunesse s'intéressait à l'une comme à l'autre.

Les entretiens sur « La musique légère et sérieuse » aident les jeunes auditeurs à mieux comprendre les phénomènes variés de l'art musical moderne.

Les émissions ayant trait à la musique des différents peuples et qui s'accompagnent de la lecture d'un texte explicatif, ont une grande importance pour l'éducation des enfants et des jeunes et la formation de leur esprit universel. Les enregistrements reçus d'Angleterre, de Bulgarie, du Japon, de Tchécoslovaquie, de Roumanie, de Pologne et de nombreux autres pays, permettent de rendre ces émissions passionnantes et variées. Les jeunes aiment surtout le programme « Tous les enfants de la planète » au cours duquel on entend principalement la musique exécutée par les ensembles des enfants de différents pays.

Les meilleurs chœurs soviétiques participent activement aux émissions radiophoniques ; on entend souvent à la radio le chœur des enfants (dirigé par V. Sokolov) de l'institut de l'éducation artistique de l'Académie de l'U.R.S.S., le chœur des enfants de l'Ensemble Populaire de chants et de danses de la Maison centrale des enfants des cheminots sous la direction de S. Dounsevski, l'ensemble « Pionéria » (dirigé par G. Strouvé), etc...

Les enfants ont fait leurs beaucoup de chansons grâce aux émissions radio. Les émissions au cours desquelles les enfants apprennent de nouvelles chansons sont devenues traditionnelles : les jeunes auditeurs inscrivent les paroles des chansons que leur dicte le speaker et retiennent la mélodie fragment par fragment.

Les années passent, de nouvelles chansons naissent. Mais, il faut que les enfants sachent les chansons qu'ont chanté les générations précédentes car, à travers la chanson, on peut apprendre aux enfants l'histoire de leur pays. C'est pourquoi un cycle de programmes radiophoniques a été élaboré sur le thème : « Les chansons que chantaient vos pères et vos grands-pères ». Les enfants ont une prédilection pour les chansons consacrées aux héros et aux événements héroïques.

La rédaction des émissions musicales pour enfants ne se limite pas à transmettre ses programmes à partir des studios. Elle procède à des émissions, en direct, de concerts, de fêtes musicales, de conférences et organise des rencontres avec des compositeurs, etc...

Dans ce genre d'émissions, il faut signaler « les samedis musicaux » apparus tout récemment. Ce sont des concerts symphoniques que la rédaction musicale pour enfants organise une fois par mois avec l'Union des compositeurs et qui ont lieu dans la grande salle des Colonnes de la Maison des Syndicats. Ces concerts réunissent un très grand nombre d'écoliers. Les programmes de ces concerts qui s'accompagnent d'une conférence, incluent des chefs-d'œuvre de la musique symphonique classique et contemporaine : Beethoven, Grieg, Moussorgski, Tchaïkovski, Prokofiev, Chostakovitch, Khatchatourian, Karakaraev, Chedrine, Balantchivadzé, etc...

Ces concerts et beaucoup d'autres concerts et émissions radio destinés aux jeunes auditeurs, suscitent également un vif intérêt chez les adultes.

Les premières émissions radio musicales pour enfants datent de mars 1925 ; elles avaient pour titre : « L'héritage culturel ». De nombreuses générations d'auditeurs se sont succédées depuis. Les émissions ont également beaucoup évolué. Le nombre d'écoles musicales a augmenté, depuis, en U.R.S.S. Les maisons de la culture existent maintenant dans les villages et les cités ouvrières. Mais, comme par le passé, la radio reste l'un des principaux moyens de l'éducation musicale de la génération montante.

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

ORGUE DU XIIe SIECLE

(Cambridge)

Selon la légende de cette gravure, l'orgue ici représenté daterait du XIIe siècle. Or, ce dessin semble bien être la copie d'une scène identique qui se trouve dans le Psautier d'Utrecht, manuscrit carolingien du IXe siècle (vers 860). (3).

Dans son aspect général, cet instrument est assez proche de l'hydraule ; la comparaison avec la reconstitution d'une terre cuite trouvée à Tarse est frappante (4). Toutefois, nous avons tout lieu de penser qu'il s agit d'un orgue entièrement pneumatique, car au IXe comme au XIIe siècles, l'hydraule avait disparu en occident.

Nous voyons tout d'abord des hommes qui actionnent alternativement deux groupes de pompes dissimulés vraisemblablement derrière les ouvertures verticales situées à droite et à gauche. Remarquons que la perspective est respectée pour le groupe de gauche mais pas pour celui de droite. Ces pompes alimentent les trois réservoirs régulateurs de pression placés sur le devant (deux dans le Psautier d'Utrecht). Ce système est nécessaire pour assurer une pression constante dans le sommier, mais il faut croire, en l'occurence, que le procédé laisse à désirer si l'on en juge à l'air mécontent des organistes qui admonestent les hommes de peine. Ces réservoirs devraient déboucher dans la partie inférieure du sommier, comme sur le manuscrit carolingien. Les quatre tuyaux de droite semblent carrés et plus gros que les six tuyaux de droite de gauche : l'organiste de droite joue donc les sons graves, celui de gauche, les sons aigus. Cet orgue primitif ne disposant ni de clavier ni d'abrégé, il ne faut pas moins de deux musiciens pour manœuvrer les tirettes.

Malgré les réserves qui s'imposent sur l'authenticité chronologique de l'instrument, nous avons là un document à la fois amusant et instructif qui ne manquera pas de provoquer la curiosité des élèves, ce qui est le but de cette iconographie.

A. Lieuze.

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique ». Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.
(2) Cliché Viollet.
(3) Album musical par G. flins i-Delagrave. Paris.
(4) L'orgue, de ses origines à la fin du XIIe siècle par J. Perrot. A. et J. Picard. 1965.

Rénovation des Grandes Orgues de la Cathédrale de Chartres et Concours International d'Orgue « Grand Prix de Chartres »

La Rénovation des Grandes Orgues de la Cathédrale de Chartres étant en voie d'achèvement, leurs inaugurations sont prévues les 5 et 6 juin prochain.

Le « GRAND PRIX DE CHARTRES », placé sous le haut patronage de M. Georges POMPIDOU, Président de la République, récompensera le lauréat du Concours International d'Orgue qui aura lieu à cette occasion pour la première fois, du 26 mai au 3 juin prochain.

Secrétariat du concours : 75, rue de Grenelle, Paris 7e ou 5, rue du Cardinal Pie, 28 - Chartres.

Service de presse : Elisabeth KOEHLER, 2, rue Cavalotti, Paris 18e - Tél : 522-05-39.

A - L'inauguration. — La place nous manque pour donner l'historique de ce magnifique instrument. Ce sera fait dans notre prochain numéro. Il suffit pour l'instant que vous reteniez les dates de cette inauguration d'un éclat tout particulier : 5 et 6 juin 1971.

B - Le concours « Grand Prix de Chartres ».

Le Jury, présidé par Pierre COCHEREAU, est choisi parmi les plus éminents organistes français et étrangers.

Pour cette première année, ne pouvant utiliser les Grandes Orgues de la Cathédrale avant leur inauguration, les éliminatoires se dérouleront à la Maison de la Radio, à Paris, dans le grand auditorium du Studio 104, du **26** au **30 mai** prochain.

L'ensemble des épreuves fera l'objet d'enregistrement

L'épreuve éliminatoire sera jugée sur audition de ces enregistrements, présentés au Jury de façon anonyme et dans un ordre différent de celui des épreuves, le vote se fera à bulletin secret après délibération.

Les finales auront lieu en public, à Notre-Dame de Paris, le **3 juin.**

Le lauréat du Grand Prix se produira au cours des journées inaugurales sur le Grand Orgue de la Cathédrale de Chartres.

Dans l'avenir, ce concours se déroulera à Chartres, dans la Cathédrale.

Ce concours, d'un niveau élevé, portera sur l'interprétation et l'improvisation.

Il sera doté d'un prix de 10.000 francs.

Les inscriptions doivent être recueillies avant le **1er mai 1971** au Secrétariat du Concours, 75, rue de Grenelle, Paris 7e ou 5, rue du Cardinal Pie, 28 - Chartres.

Le lauréat, d'autre part, aura la possibilité de donner un récital en la Cathédrale Notre-Dame de Paris, dans le cadre des auditions d'orgue du dimanche après-midi, un récital en l'Eglise Saint-Merri de Paris, sous l'égide de l'Association des Amis de l'Orgue.

Un engagement au Royal Festival Hall permettra au lauréat de donner un récital à Londres.

Enfin, un disque enregistré par le lauréat sera édité par la Société Philips, au profit des Grandes Orgues de

POUR LA DÉFENSE DU PROFESSORAT D'ÉDUCATION MUSICALE

Une réforme du professorat d'Education Musicale est en cours. Elle va remettre en question bien des données, repenser des structures, des programmes, et en fin de compte mettre en place un nouveau C.A.P.E.S.

On ne peut que se réjouir de l'entrée de la Musique à la Faculté, et de sa pleine assimilation avec d'autres matières considérées souvent comme privilégiées (Mathématiques, Français par exemple). Mais savez-vous que ce nouveau C.A.P.E.S., dont nous attendons l'élaboration avec confiance, motive actuellement de la part de gens sans doute « bien intentionnés » des critiques acerbes à l'égard des titulaires du C.A. « ancienne formule » ?

Ces critiques reflètent bien l'ignorance de leurs auteurs dans ce domaine. Incontestablement, ceux-ci méconnaissent le niveau de qualification du C.A., organisé comme une Agrégation (Cf. art. 209 de l'arrêté du 13 décembre 1947), et donnant l'assurance de qualités musicales sérieuses alliées à une solide culture générale. Bien plutôt, ce serait aux titulaires du C.A. de souhaiter que le niveau du futur C.A.P.E.S. soit comparable à celui dont ils ont fait la preuve !...

Mais, qu'on y prenne garde ! Même si ce paradoxe apparaît à tous comme une évidence qui ne saurait être remise en question, l'affaire est sérieuse. Il serait dangereux de la sous-estimer, et il importe au contraire que tous les titulaires du C.A. se sentent concernés, s'ils tiennent à conserver au moins, faute de mieux dans l'immédiat, ce que leurs aînés ont obtenu avec tant de mal voici plus de vingt ans.

A ce motif d'inquiétude, s'ajoutent deux anomalies:

Les titulaires du C.A. ne peuvent à l'heure actuelle entamer directement un 3e cycle en Faculté, l'équivalence nécessaire ne leur étant pas accordée. D'autre part, il paraît pour le moins curieux que la commission chargée de mettre en place le nouveau C.A.P.E.S. ne comprenne aucun professeur d'Education Musicale. Certains d'entre nous sont pourtant conseillers pédagogiques, membres des jurys de l'actuel C.A.P.E.S., et à ce titre sont particulièrement à même de juger des améliorations à apporter aux études qui engagent notre profession.

Pour toutes ces raisons, il nous semble urgent et indispensable que chaque titulaire du C.A. signe la pétition ci-dessous et l'envoie à l'Education Musicale » avant le 15 mai 1971.

N.B. — Une lettre dans ce sens, adressée au Ministre de l'Education Nationale le 21 janvier 1971, et signée par quatre d'entre nous, n'a donné lieu pour l'instant à aucune réponse.

Jacques ALLIN, Alain LIEUZE, Michelle REVERDY, Dom. MACHUEL.

(A découper en suivant le pointillé)

BEETHOVEN :

Remarques générales sur les quatuors XIII, XIV et XV (suite)

par Jacques NAHOUM

Un seul esprit anime ces trois quatuors. Nous avons groupé ici quelques-unes des grandes caractéristiques stylistiques du Beethoven de 1824-1826, nous réservant ensuite l'analyse de détail de chaque quatuor. Le lien intime de ces trois œuvres n'est pas seulement le « thème du Sphinx » analysé dans notre précédent article. Montrons-le avec tous les exemples issus de ces trois quatuors.

1) Le **chromatisme,** symbole de **douleur,** est souvent **opposé au diatonisme,** celui de la **force,** de la **puissance** ou du **plaisir de vivre.** (Bartok fera de même...)

Quatuor N° 13. — Premier mouvement. Le thème de l'adagio (**Exemple N° 1**) est essentiellement chromatique et douloureux tandis que le thème de l'Allegro (**Exemple N° 2**) est dans le plus clair SIb majeur avec ses doubles croches descendantes et son thème ascendant de quarte juste sur la tonique et la sous-dominante.

Quatuor N° 14. — Mouvement N° 6 Adagio quasi un poco andante : chromatisme méditatif et douloureux (**Exemple N° 3**) de même que dans le début de la Cavatine du Quatuor N° 13 (**Exemple N° 4**).

On remarquera dans l'exemple N° 3 la présence de l'harmonie de sixte napolitaine (1/2 ton).

2) Beethoven attache une importance extrême, toute moderne, aux **nuances,** spécialement dans les mouvements lents ; il multiplie les crescendi et de-

BEETHOVEN :

Remarques générales sur les quatuors XIII, XIV et XV (suite)

par Jacques NAHOUM

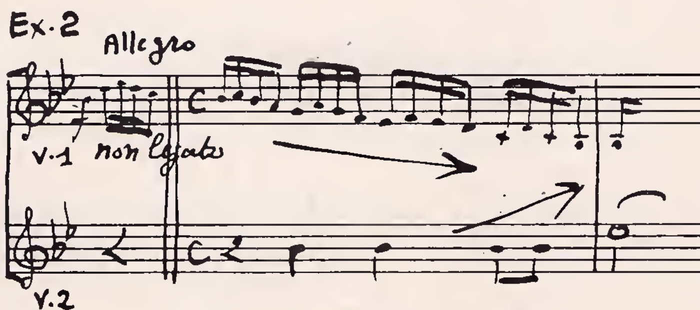
Un seul esprit anime ces trois quatuors. Nous avons groupé ici quelques-unes des grandes caractéristiques stylistiques du Beethoven de 1824-1826, nous réservant ensuite l'analyse de détail de chaque quatuor. Le lien intime de ces trois œuvres n'est pas seulement le « thème du Sphinx » analysé dans notre précédent article. Montrons-le avec tous les exemples issus de ces trois quatuors.

1) Le **chromatisme,** symbole de **douleur,** est souvent **opposé au diatonisme,** celui de la **force,** de la **puissance** ou du **plaisir de vivre.** (Bartok fera de même...)

Quatuor N° 13. — Premier mouvement. Le thème de l'adagio (**Exemple N° 1**) est essentiellement chro-



matique et douloureux tandis que le thème de l'Allegro (**Exemple N° 2**) est dans le plus clair SIb majeur



avec ses doubles croches descendantes et son thème ascendant de quarte juste sur la tonique et la sous-dominante.

Quatuor N° 14. — Mouvement N° 6 Adagio quasi un poco andante : chromatisme méditatif et douloureux (**Exemple N° 3**) de même que dans le début



de la Cavatine du Quatuor N° 13 (**Exemple N° 4**).



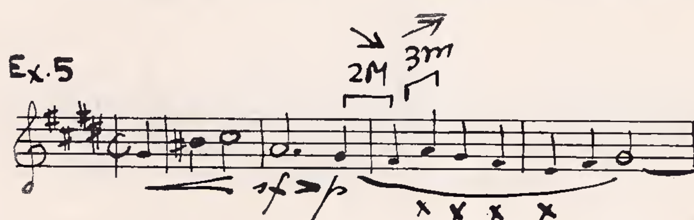
On remarquera dans l'exemple N° 3 la présence de l'harmonie de sixte napolitaine (1/2 ton).

2) Beethoven attache une importance extrême, toute moderne, aux **nuances,** spécialement dans les mouvements lents ; il multiplie les crescendi et de-

crescendi. Le crescendo se terminant par un piano subito est très courant, notamment dans la Cavatine du XIIIe quatuor. Dans le final de ce même quatuor, c'est-à-dire la Grande Fugue, le seul valable dans l'esprit du musicien, l'extrême variété des nuances est absolument frappante.

3) La fugue et le fugato ; nous développerons très amplement ce sujet dans notre analyse des quatuors Nos 13 et 14. L'esprit et la lettre de la fugue règnent dans toutes les dernières œuvres de Beethoven, notamment dans les fugues pour piano des sonates opus 106 et opus 110. L'influence de Bach est certaine mais recréée entièrement et à d'autres fins. Le rythme croche deux doubles croches rappelle Bach de façon évidente.

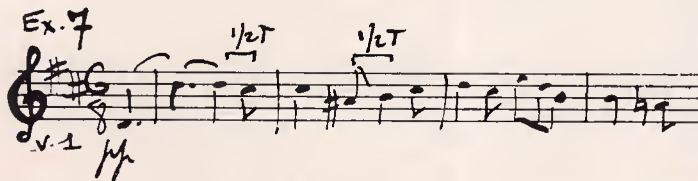
4) Si les thèmes principaux de ces œuvres ont des parentés certaines, il en va de même des thèmes secondaires. Voici le thème de la « douceur » dans la fugue lente qui ouvre le Quatuor N° 14 (**Exemple N° 5**). La même douceur implorante se trouve dans



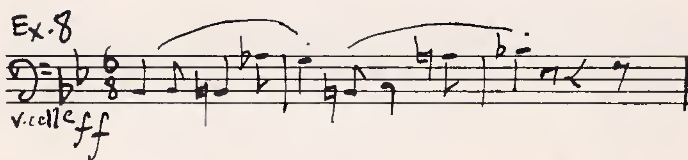
un thème secondaire de la Grande Fugue en Sib (**Exemple N° 6**).



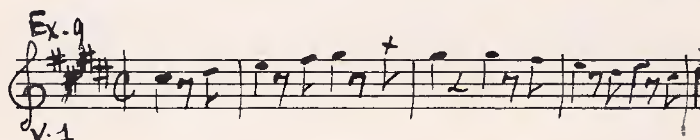
5) Les parentés **rythmiques** n'en sont pas moins évidentes, mêlées d'ailleurs avec les parentés mélodiques déjà étudiées précédemment. Les ressemblances rythmiques et thématiques proviennent sans aucun doute d'une « idée Mère » qui a longtemps hanté Beethoven et dont il est facile de trouver des traces dans ses œuvres antérieures. Prenons trois exemples tout à fait caractéristiques : Quatuor N° 14, deuxième mouvement, mesures 1 à 3 (**Exemple N° 7**) :



rythme ternaire noire-croche avec le fameux thème avec deux demi-tons en mouvement contraire, à rapprocher sans aucun doute de la dernière partie de la Grande Fugue en Sib (**Exemple N° 8**). Dans le sep-

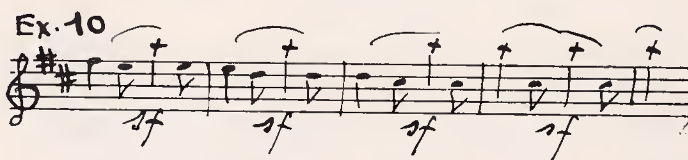


tième mouvement du Quatuor N° 14, Allegro (**Exemple N° 9**), le rapport reste rythmique et plus mélo-

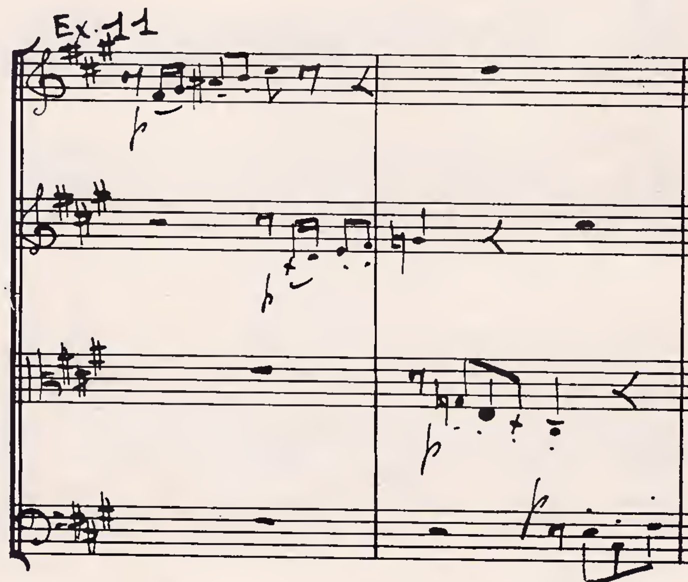


dique. La musique en est très joyeuse en apparence ; le rythme n'est plus ternaire mais il est possible de l'apparenter à l'exemple N° 8.

6) Les **accents** à contretemps, martelés au talon de l'archet sont monnaie courante dans cette dernière période de l'œuvre beethovénienne. Citons le deuxième mouvement du Quatuor N° 14, mesures 67-73 (p. 7, partition de poche Boosey et Hawkes), (**Exemple N° 10**).



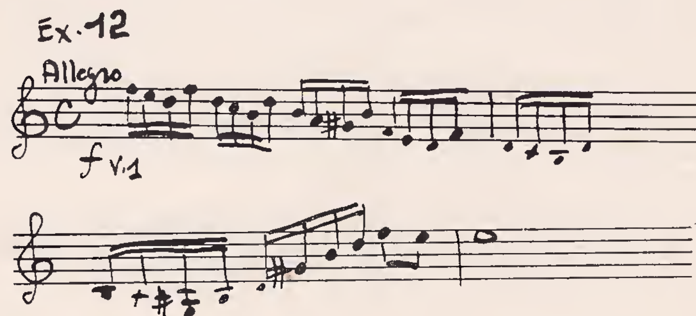
7) Les grands **récitatifs chantés** sont le symbole d'un grand épanchement et débouchent sur l'improvisation ; on pense ici à la neuvième symphonie ; dans le Quatuor N° 14, troisième mouvement Adagio mesures 6 à 9 ; remarquer l'extrême aigu du violon : **Exemple N° 11**.



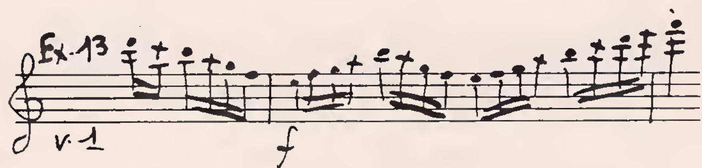
8) Le règne de la Grande variation, ou « variation amplificatrice » est particulièrement saisissant dans l'Andante, quatrième mouvement du Quatuor N° 14, Andante ma non troppo e molto cantabile. Nous y reviendrons en détail quand nous analyserons ce mouvement en nous aidant de d'Indy, de Romain Rolland et surtout de la musique elle-même.

9) Ce que nous appellerons les **thèmes de la puissance, de la force** sont à mettre en parallèle :

Exemple N° 12 : Quatuor N° 15, Premier mouvement Assai sostenuto, mesures 9-10.



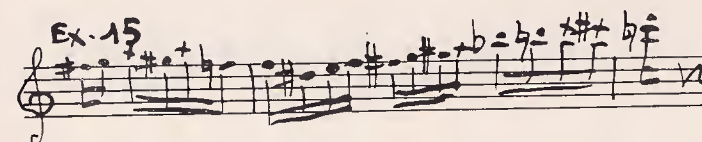
Exemple N° 13 : Quatuor N° 15, Premier mouvement Assai sostenuto, mesures 60-64.



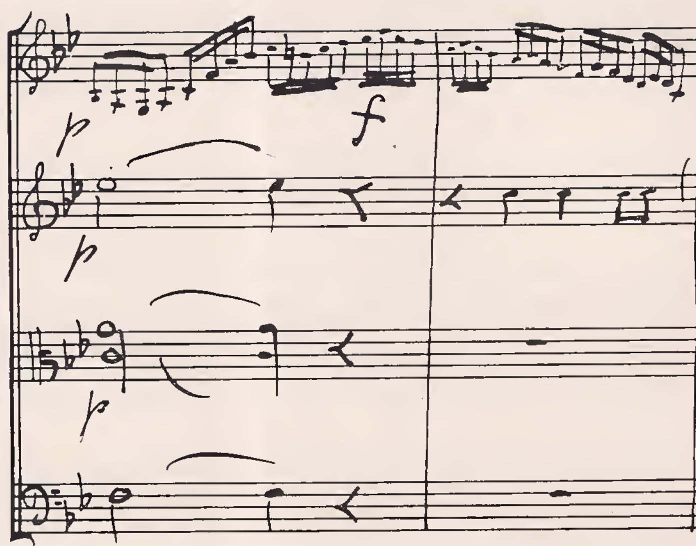
Exemple N° 14 : Quatuor N° 15, Premier mouvement Assai sostenuto, mesures 119-120.



Exemple N° 15 : Quatuor N° 15, Premier mouvement Assai sostenuto, mesures 148-149.



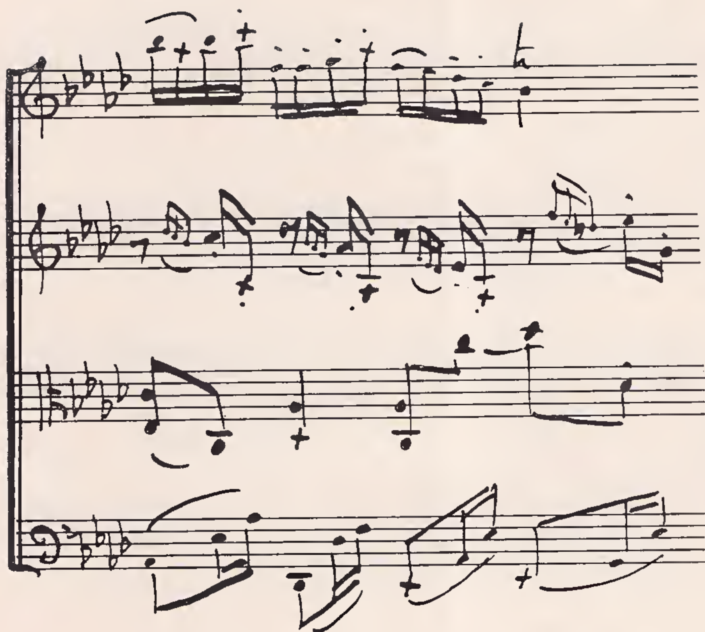
Exemple N° 16 : Quatuor N° 13, Premier mouvement mesures 14 à 20.



10) Le thème **lyrique,** qui s'enchante soi-même et que j'appellerais volontiers le **thème OISEAU**, se retrouve avec une remarquable constance dans ces œuvres et toujours avec un sens presque identique.

Exemple N° 17 : Quatuor N° 13, Troisième mouvement Andante con moto ma non troppo (Heugel, p. 25, mesures 26 à 29).

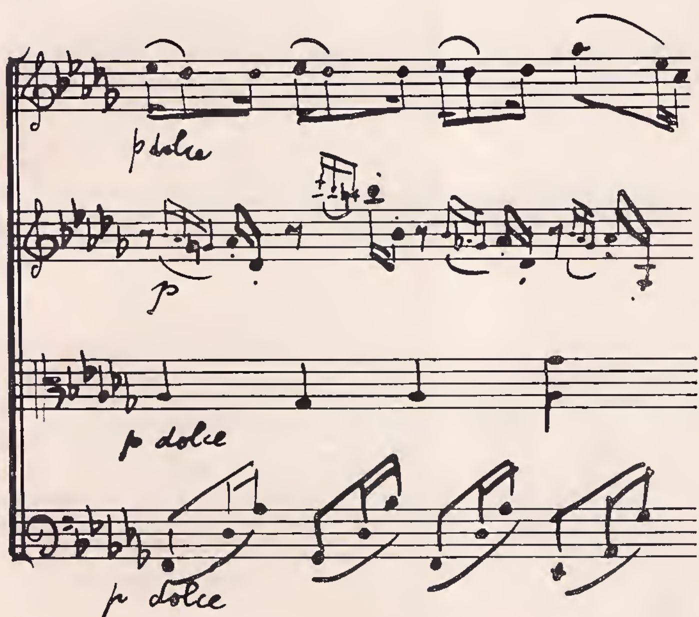


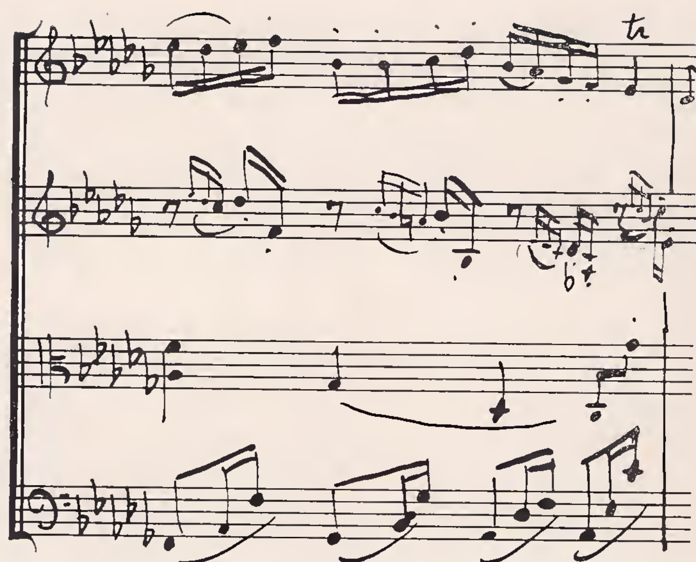


Exemple N° 18 : Quatuor N° 13, même mouvement, mesures 61-62.

Exemple N° 19 : Quatuor N° 15 Molto Adagio (Chant de reconnaissance à une divinité ; Andante en ré majeur. « Neue Kraft fühlend » (sentant une nouvelle force) : on remarquera les merveilleux trilles, et les notes piquées dans l'extrême aigu du violon (p. 23, Heugel, mesures 32 à 37 et aussi mesures 145 à 150, etc... (**Exemple N° 20**).

Ex. 18







Ex. 20

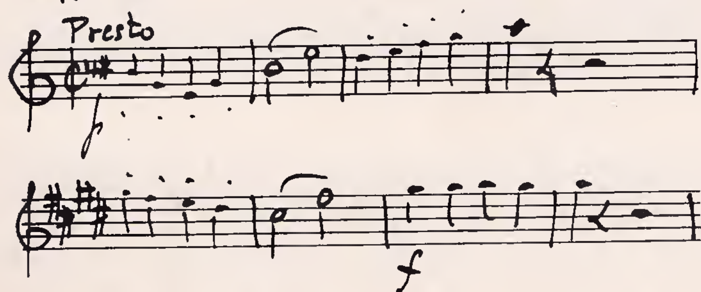


Exemple N° 21 : Quatuor N° 14, Quatrième mouvement, Andante ma non troppo e molto cantabile ; reprise du thème principal, plus les trilles de nouveau dans l'extrême aigu du violon (c'est cela, le lyrisme !), (p. 24, Boosey, mesures 243 à 250).



11) Aspect **diatonique et populaire, talons au sol, danse paysanne, plaisir de vivre.**

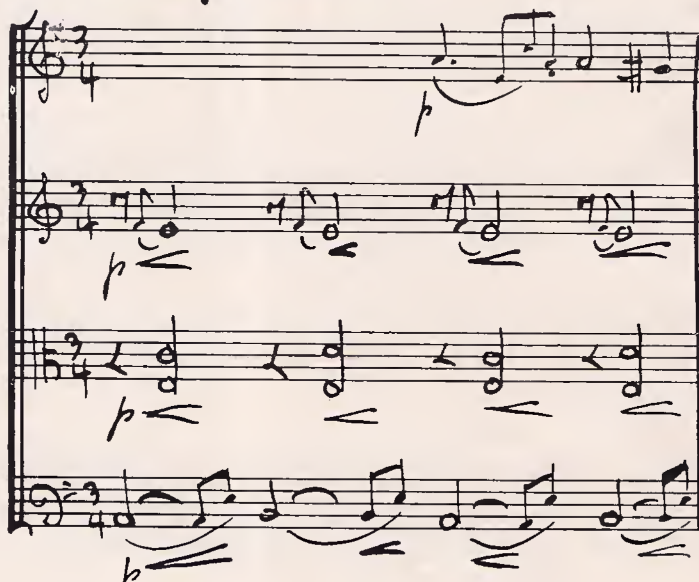
Exemple N° 22 : Quatuor N° 14, cinquième mouvement, Presto en MI majeur. C'est un Scherzo avec son Trio ; thème formé sur les notes de l'accord parfait de Mi majeur.



Exemple N° 23 : Quatuor N° 13, Quatrième mouvement, Alla danza Tedezca ; très simple danse allemande, d'allure tout à fait populaire.



Exemple N° 24 : Quatuor N° 15, dernier mouvement (début) ; extraordinaire danse à vertige ; nous en reparlerons.



Grands traits et grands sauts :

Exemple N° 25 : Quatuor N° 14, septième mouve-



NOUVELLES MÊTHODES

Chant, percussion, flûte à bec, Instrumentation Orff, etc.

Extraits du catalogue :

Gaertner. TROIS NOELS ANCIENS pour instruments à percussion et flûte à bec ad lib. **4,80**

Levallois. MUSIQUE A TRAVERS CHANTS
Enseignement progressif de la musique par les textes. Chants et exercices à une ou deux voix avec accompagnement de flûte à bec et percussion. Illustrations de **Georges Beuville :**
Vol. I, cl. de 6e - Vol. II, cl. de 5e - Vol. III, cl. de 4e, chaque **11,25**

Levallois, Ligistin. LA FLUTE AVANT L'ORCHESTRE
Initiation à la flûte à bec. Exercices préliminaires **5,95**

Millot. LA FLUTE A BEC
Méthode d'enseignement en deux volumes pouvant être utilisés successivement ou simultanément dans une même classe :
Vol. I - La flûte soprano **7,90**
Vol. II - La flûte alto **7,90**

Paubon. LE SOLFEGE PAR LA FLUTE A BEC
Etude progressive et simultanée du solfège et de la flûte à bec pour les débutants **5,95**

Pendleton. REFLETS FOLKLORIQUES, pour chant, percussion et flûte à bec. 2 cahiers, chaque **10,80**

Prost. PERSONANCES, 8 chants harmonisés pour voix et instruments (Instrumentarium Orff) :
Partition **5,80**
Notice explicative **5,80**

Widiez. METHODE FACILE ET PROGRESSIVE DE PIPEAU EN UT OU DE FLUTE DOUCE **5,70**
14 PIECES pour ensemble de pipeaux ou flûtes douces avec cymbales, tambourins et triangles facultatifs :
1er album n° 1 à 7 .... **6,90**
2e album n° 8 à 14 .... **6,90**

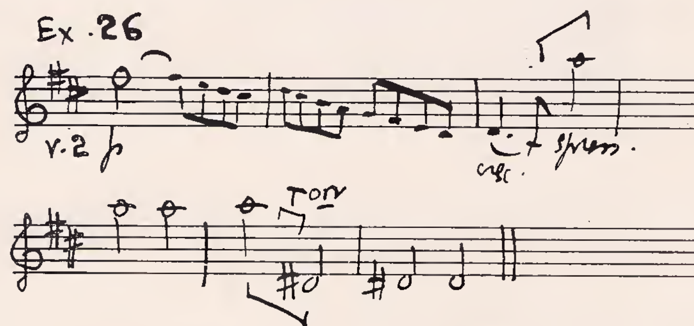
Wuytack. BOLERO, orchestration basée sur des instruments à percussion (Instrumentarium Orff) **5,80**
— COLORES. 6 pièces pour instruments à percussion (Instrumentarium Orff) **5,80**
— DISQUE 33 tours, 17 cm, enregistrement de Boléro et Colorès **11,10**
— CANTARE ET SONARE. 13 chansons française pour chant, flûte à bec et percussion (Instrumentarium Orff) **7,50**
— POLYVITAMINE A B A (Instrumentarium Orff) **7,50**
— VARIATIONS SUR UN AIR DE PENDULE (Instrumentarium Orff) **5,80**

Vient de paraître :

Fulin. LA MENESTRANDIE. Collection de Musique pour les flûtes à bec.
Ier fascicule. **Claude Gervaise.** Pavane Passemaize et sa Gaillarde (6e livre de Danceries) - 1555 .... **5,95**

Editions **ALPHONSE LEDUC** - 175, rue Saint-Honoré - **PARIS 1er.** Tél. 073-48-61

ment, deuxième thème en MI (p. 41, Boosey), mesures 56 à 72 et 224 à 249 (**Exemple N° 26**).



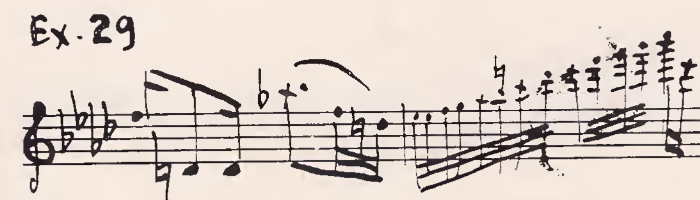
Exemple N° 27 : Quatuor N° 13 Grande Fugue, deuxième sujet : saut de dixième à comparer avec le même saut dans la sonate de piano, op. 106 :



Exemple N° 28.



Exemple N° 29 : Quatuor N° 13, p. 26 (Heugel).



Exemple N° 30 : Quatuor N° 14, Andante, quatrième mouvement, mesures 264 à 266.



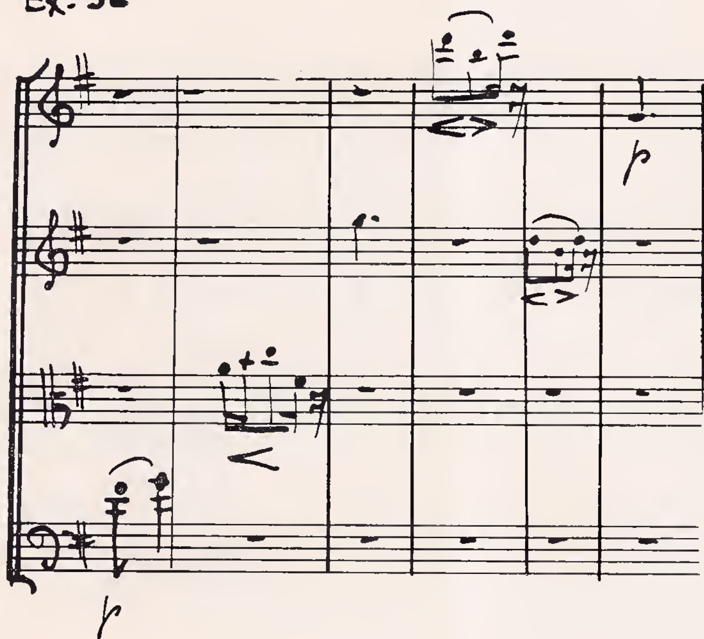
12) Polyphonie très serrée de plusieurs thèmes principaux. Découpage d'un thème unique aux quatre instruments.

La polyphonie thématique stricte et la polyrythmie sont d'une recherche très remarquable dans ces derniers quatuors. On ne peut tout citer, mais nous croyons que l'exemple le plus frappant est peut-être celui de l'**Exemple N° 31** tiré du Quatuor N° 13, pre-



mier mouvement, mesures 106 à 133, dont nous ne donnons que le début, mais tout serait à citer, tellement ce passage nous paraît remarquable (nous citerons plus tard les commentateurs). Le découpage d'un thème unique aux quatre instruments n'est pas spécial aux derniers quatuors. C'est souvent pour Beethoven un vrai jeu musical où ne manque pas de temps à autre une petite pointe de malice :

Exemple N° 32 : Quatuor N° 13, Alla danza tedesca, mesures 129 à 139.



Exemple N° 33 : Grande Fugue, op. 133, entre les deux violons, mesures 260 à 269.



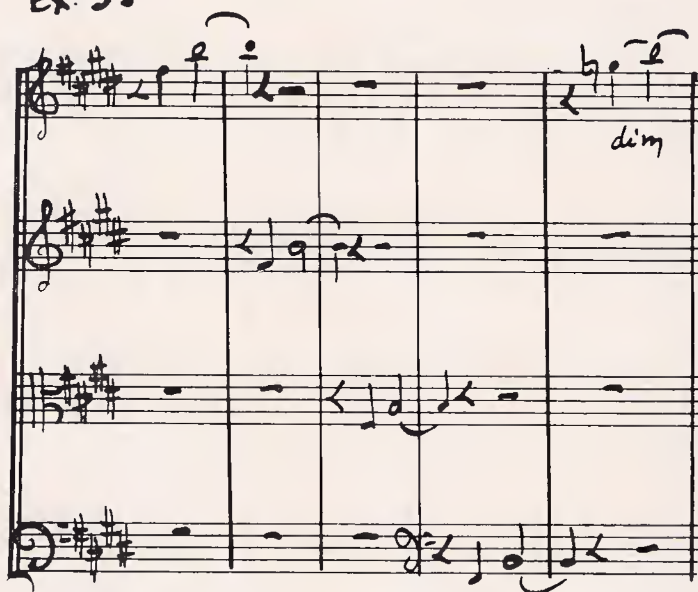
Exemple N° 34 : Quatuor N° 14, Troisième mouvement Allegro moderato, mesures 2 à 6.

Exemple N° 35 : Quatuor N° 14, Cinquième mouvement, Presto, mesures 25 à 37.

Exemples Nos 36 et 37 : Quatuor N° 14, mesures 160 à 168, puis 191 à 202.

Exemple N° 38 : même quatuor, même mouvement, mesures 327 à 334 et aussi mesures 357 à 369, etc...





13) Harmonie, Modulations.

Le problème est beaucoup trop complexe pour être traité en détail dans un simple chapitre d'approche. Citons quelques exemples particulièrement frappants :

Exemple N° 39 : descente de deux tons de la basse faisant passer la tonalité de Mib à Dob majeur.

Exemple N° 40 : fausse relation de triton entre parties extrêmes donnant une harmonie étrange (XIIIe quatuor en Sib, op. 130).

Ex. 36

Ex. 38

Ex. 37

Molto poco adagio

Ex. 39

Ex. 40

Exemple N° 41 : harmonies dissonantes sur pédale: Grande Fugue.

Nous étudierons chaque modulation dans une analyse de détail qui suivra ; on relèvera cependant le rôle important qu'y joue le jeu de l'enharmonie. A la fin d'un mouvement, on entend souvent une tonalité bien affirmée A devenir par le jeu de l'enharmonie sensible d'un nouveau ton B ; à cet effet, le passage dans le Quatuor N° 14 de la fin de la fugue lente en ut dièse mineur longuement tenu pour laisser à l'oreille le temps de s'habituer à une vraie transmutation, ut dièse mineur se mutant en un clair RE majeur au deuxième mouvement. Pour nous, la musique du dernier Beethoven revêt un aspect quasi BIOLOGIQUE, chaque œuvre étant en soi tout un organisme auquel il ne faut RIEN couper, sinon c'est l'amputation, c'est-à-dire la laideur.

14) Courbes tonales. — Elles sont indispensables si l'on veut bien saisir le jeu des modulations et l'architecture de chaque œuvre. Nous donnons ici un échantillon de la courbe tonale du Quatuor N° 13, Premier mouvement : (voir figure ci-contre) :

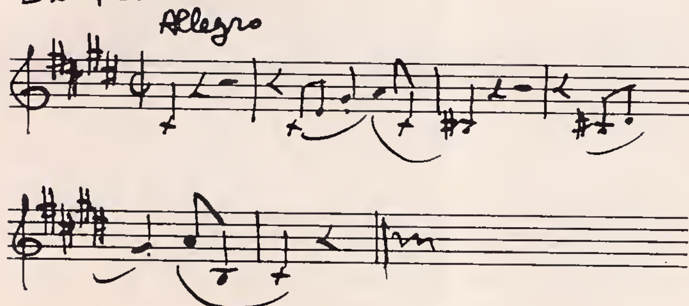


15) Immense rôle des silences :

Dans ces œuvres, ce qui frappe d'abord, c'est l'intimité du musicien avec son propre silence intérieur, c'est la conversation secrète de soi à soi ; on pourrait multiplier les exemples, mais nous pensons qu'il suffit seulement d'écouter, de très bien écouter, et de s'écouter soi-même...

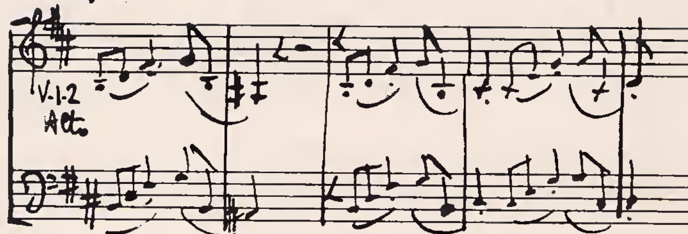
16) Grands unissons des quatre instruments :

Quand Beethoven veut affirmer sa volonté farouche il utilise un tel procédé, remarquable, quand il n'est pas trop fréquent. Notre musicien emploie cette manière toujours à bon escient.



Exemple N° 42 : Quatuor 14, Allegro, Mouvement N° 7, mesures 1 à 4, puis mesures 117 à 124 (**Exemple N° 43**), enfin mesures 293 à 305 (**Exemple N° 44**).

17) Principe de l'unité tonale conservé, mais tons souvent très éloignés dans les mouvements médians.



Voici brièvement analysées les tonalités de chaque mouvement de chacun de ces trois quatuors :

QUATUOR N° XIII, SIB MAJEUR, OP. 130

Mouvement 1 : **SIb majeur**
» 2 : sib mineur
» 3 : REb majeur, relatif majeur du relatif mineur
» 4 : Sol majeur, en relation de TRITON avec le précédent !
» 5 : MIb majeur, sous-dominante du ton principal
» 6 : **SIb majeur** (Grande Fugue).

QUATUOR N° XIV, UT DIESE MINEUR, OP. 131

Mouvement 1 : **ut dièse mineur** TONIQUE
» 2 : RE majeur, sixte napolitaine de ut dièse mineur
» 3 : si mineur, relatif du précédent
» 4 : LA majeur, dominante de RE majeur (mouvement N° 2)
» 5 : MI majeur, relatif majeur du ton principal
» 6 : sol dièse mineur, dominante mineure de ut dièse mineur
» 7 : **ut dièse mineur,** TONIQUE PRINCIPALE.

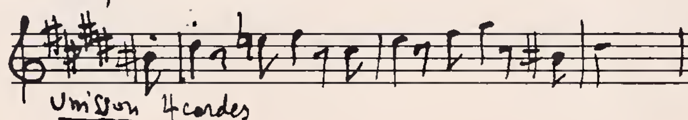
On remarquera qu'il n'y a dans ce quatuor, que des tonalités avec 2, 3, 4 ou 5 dièses à la clé.

QUATUOR N° XV, LA MINEUR, OP. 132

Mouvement 1 : **la mineur**
» 2 : LA majeur, homonyme majeur
» 3 : FA (+ SI bécarre) et RE majeur, FA, RE, FA
» 4 : LA majeur
» 5 : **la mineur**

Forme tonale : a b c b a

Conclusion provisoire : Cette première approche nous est apparue assez constructive pour familiariser le lecteur avec les moyens de pensée et d'écriture de Beethoven. Nous dirons l'essentiel dans l'analyse poussée de chacun des trois quatuors dans un prochain envoi.



BEETHOVEN : L'ŒUVRE CONCERTANTE (1)

Concerto n° 2 en Si bémol majeur pour piano et orchestre, op. 19

par Michel GUIOMAR

dédié à Carl-Niklas Edlen von Nickelsberg

Allegro con brio - Adagio - Rondo : Molto Allegro

Nous avons déjà évoqué précédemment la place chronologique de cette œuvre ; rappelons seulement que Beethoven commença la composition de ce concerto en 1794, le joua lui-même en 1795 (sans doute le 29 mars), le remania jusqu'en 1800 et le fit paraître en 1801, peu après l'op. 15, intitulé 1er concerto. Certains signes, pourtant, en dehors même de ce que nous savons révèleraient qu'il est le premier : l'orchestre est moins riche que dans l'op. 15 : une flûte, hautbois, bassons et cors par deux, le quatuor des cordes. C'est une pure formation mozartienne de concerto et encore n'en retrouvons-nous de telles, absolument identiques dans leur discrétion, que très rarement chez Mozart. Il n'est pas sans intérêt de dire ces précédents : par exemple, mais qu'elle trop étrange coïncidence, le 27e et dernier en Si bémol Majeur aussi, en 1791, soit 3 ans avant que Beethoven entreprit de composer celui-ci; Mozart, en adieu à Vienne, y retrouvait la même orchestration que pour tout un groupe d'œuvres avec lesquelles il avait presque abordé le public viennois (comme ici Beethoven), au moins après s'être dégagé du climat salzbourgeois des concertos de 1782... Ainsi, le 15e concerto K. 450 en Si bémol Majeur également, le 17e K. 453 en Sol Majeur, le 18e K. 456 en Si bémol Majeur encore, le 19e K. 459 en Fa Majeur (dit du Couronnement) tous de 1784, et le concerto de violon en Mi bémol Majeur n° 6 de 1780. Une telle convergence mozartienne-beethovénienne témoigne d'une volonté de classicisme et de tradition viennoise évidente, d'une recherche d'attitude analogue devant l'auditoire autrichien que Beethoven affrontait aussi à ses débuts. Dans cette œuvre, que son auteur lui-même estimait peu, le style est moins assuré et la conception moins ample que dans l'opus 15.

Premier mouvement : ALLEGRO CON BRIO

Il se caractérise, comme celui du concerto n° 1, par un souci de cohérence thématique. Le **thème initial** (**ex. 1**, mesures 1-4) se donne quatre motifs brefs : le 1er (**a**), jeté en tutti, se concentre sur le seul **accord parfait** et la respiration d'un silence à peine accepté ; le 2e (**b**), au tutti encore, peut s'entendre comme le seul déploiement **rythmique** de cet accord et, par là, déjà assuré d'être une source privilégiée de développements ; le 3e (**c**), où s'isolent brusquement les seuls premiers violons, est **mélodique**, nous en reconnaîtrons dans tout l'**Allegro** les mutations animant la plupart des énoncés mélodiques et son élan premier (fa, si b., ré) qui semble créer la phrase entière est déjà un reflet de celui du 2e motif. Enfin un 4e élément (**d**), aux vents, lien **agogique** de deux accords ré-instaure le thème, à la dominante. Ainsi, bien que très divers dans la brièveté de ses 4 mesures, le thème témoigne d'une unité interne puissante en quatre données : harmonique, rythmique, mélodique, agogique et frappe par son climat d'irruption spontanée et de décision beethovienenne.

1) Schéma

Allegro con brio

violons I

Bois

vcelles (a)

et cbasses

(b)

(c)

(d)

Une longue période orchestrale de 90 mesures se développe tant, jusqu'à l'entrée du piano sur le seul premier thème, utilisé en ses divers motifs, que l'impression nous est donnée d'une exposition classiquement terminée quand, cependant, le 2e thème n'intervient qu'à la mesure 128, après quelques 40 mesures d'un jeu pianistique presque solitaire et libre, parti lui-même d'un motif personnel (comme dans le concerto n° 1), offrant à nouveau l'impression éphémère de l'entrée du second thème. Ainsi, on peut analyser l'**exposition** en trois volets :

I - Développement orchestral du seul **1er thème** (mesures 1-90) en trois parties encore :

A) Après un pont mélodique et rythmique, inspiré du thème (mes. 9-16), où s'établit déjà un climat de battement d'accords fréquemment sollicité ensuite, l'orchestre développe surtout le **motif rythmique** du thème (mes. 16-41) venant d'ailleurs former contrepoint (mes. 35-36) avec le motif mélodique (**ex. 2**).

(1) Voir « L'E.M. » nos 174 et 176, janvier et mars 1971.

2) Flûte

viol II

B) Celui-ci se développe (mes. 43-63). Mieux même, cette **mélodie** des violons qui, sous une pédale unique des bassons en Ré bémol Majeur prend naissance, en une modulation inattendue, sur la deuxième partie du motif mélodique initial, est déjà assez individualisée pour introduire l'ambiguïté d'un second thème qu'on aurait pu entendre à ce moment (**ex. 3**).

3) vl. I

C) Mes. 63-90. Un retour du **motif rythmique** va faire alterner celui-ci avec une évocation des données **harmoniques,** puis **mélodiques,** en ce que les curieuses arpèges (déjà annoncées au début de **A**), répétées comme contrepoint du rythme initial et les accords brefs coupés de silences de l'accompagnement, vivent lointainement des propriétés harmoniques du thème, pour en imposer progressivement la totalité sonore jusqu'à la cadence qui ferme logiquement cette exorde orchestrale quand entre le piano.

II - Le **piano** va également jouer d'abord en trois volets :

A) Son entrée, dont le **thème personnel** est cependant encore (comme dans le concerto n° 1) appa-

4)

renté au mélodisme du thème initial (surtout en la transformation de la mesure 43 ; comparez les exemples **3** et **4**, thème du piano) lui permet de jouer son propre jeu et sans accompagnement autre que des tenues rares, des silences et des battements rythmiques (mes. 90-106) déjà entendus dès le début de l'exposition (mes. 16 et sq.).

B) Mes. 106-112. Le piano reprend les **motifs harmonique et rythmique** du thème pour passer rapidement à :

C) Mes. 114-126, un **jeu** à nouveau très libre et **solitaire,** évadé d'un motif entendu en **B**.

III - Entrée tardive du **second thème** (mes. 128), sur un silence bref et symptomatique du piano (**ex. 5**).

5) vl I

Le piano reprend immédiatement et orne ce thème, dont il accuse le mélodisme, assez proche de celui du premier thème. Dans une intention d'écho au développement de ce 1[er] thème d'ailleurs, le piano porte son jeu en Ré bémol Majeur (mes. 149) en s'y donnant aussi un second motif (**ex. 6**) qui, né du second thème, mais très proche encore de l'énoncé initial du piano, introduit un long dialogue du soliste et de l'orchestre s'animant de l'échange de ces nouveaux motifs.

6)

Ainsi cette longue exposition (jusqu'à la mesure 213) se présente comme la succession, en dialogues du piano et de l'orchestre, de deux développements préalables, sur le premier, puis sur le second thème, jouant chacun avec un piano très libre, virtuose, dominant, imposant ses thèmes.

Le **Développement central** s'en trouve réduit, à la fois dans son ampleur (mes. 213-285) et dans le traitement thématique. Cependant, abordé par le piano sur son thème propre, nous y entendons des motifs de l'exposition comme celui-ci, venu de la transformation du motif mélodique initial (**ex. 7**, dérivé des exemples **2** et **3**), ou des battements rythmiques dialoguant avec le piano, qui ne sont que la lancinante insistance des cordes dès le début de l'exposition.

7) vl II

La **Ré-exposition** (mes. 285-479) n'appellerait pas de commentaire ; resserrant les entrées et les jeux des thèmes orchestraux et pianistiques, elle se divise cependant en trois parties, l'une allant jusqu'à la cadence (mes. 369), cette cadence (369-473), une rapide conclusion de six mesures. La **Cadence** est ici écrite, insérée dans l'œuvre et se joue habituellement de préférence donc à toute autre. Elle date de 1809 et témoigne d'une évolution d'écriture qui tranche sur le jeu même du piano dans le concerto. Surtout bâtie sur le motif rythmique du premier thème, elle annonce l'écriture de certaines dernières sonates.

Deuxième mouvement : ADAGIO

On ne peut se garder de songer ici au **Largo** du concerto n[e] 1, de comparer les thèmes et le climat. Mais s'ils paraissent proches, il semble que les intentions elles-mêmes s'opposent : l'intériorité méditative du **Largo** fait place à une volonté parfois intense d'expansion lyrique qui extériorise un débat lyrique où l'orchestre joue un rôle plus immédiat, plus persuasif, se donne une présence autre et plus proche que dans l'autre concerto. Sans doute, le piano se préserve-t-il encore, reste-t-il ici très extérieur à l'orchestre et d'une totale liberté grâce à laquelle, s'emparant des motifs d'orchestre, il s'évade si bien qu'il en dissiperait la structure pourtant claire du mouvement, mais l'orchestre, que Beethoven ne réduit pas, contrairement à ce qu'il fit dans le **Largo.** insiste et ses timbres contribuent même à sa puissance expressive (comme dans les longues plaintes sur le 1[er] thème des mesures 41 et suivantes que dominent les hautbois, ou dans la fluidité des cordes dans des traits ascendants. Face à un épanchement, à un lyrisme de solitude voulue, comme dans l'autre concerto, du piano, qui annonce tels mouvements lents des dernières sonates, l'orchestre porte en effet de constantes pulsations, et comme un univers d'envoûtement, que nous retrouverons, sur un niveau beaucoup plus tendu, il est vrai, dans le 4[e] concerto ; des crescendos brusques des tutti sur des énoncés mélodiques ascendants (mes. 9, 10, 17, notre exemple n[e] **8 a**, 32 et 33, notre exemple n[o] **8 b**, etc.), des répétitions lancinantes, battantes des cordes et une écriture volontiers homophone quand il dialogue avec le piano, si l'accompagnement est par ailleurs en soutiens brefs, assurent ici ce poids, cette gravité tentée par l'immobile, en contraste avec le jeu sans contrainte du soliste. Nous remarquons que la donnée thématique initiale est longuement confiée à cet orchestre qui en épuise tout l'énoncé sans le partager avec le piano qui le reprendra pour lui seul, et ainsi chaque fois que le piano s'évadera au sein de chacune des sections que nous allons dire, l'orchestre semble s'être totalement exprimé avant de laisser l'œuvre au piano.

Ce premier thème est bref, de quatre mesures, mais ce serait trop en restreindre l'ampleur et la signification que d'entendre tout l'énoncé orchestral initial (mes. 1 à 12) comme formé de retours et répétitions rythmiques ou mélodiques de cette cellule initiale ; le véritable thème coïncide avec cet exposé jusqu'à l'entrée du piano. Ainsi chacun des quelques huit fragments isolés de silences qui le conduisent à sa cadence de dominante lui confèrent tout le potentiel d'envoûtement et même d'inquiétude dont il entourera le piano (**ex. 9**) ; enfin, remarquons que surtout dans la formule de la cadence, un souvenir du motif rythmique du 1[er] thème de l'**Allegro** se retrouve.

Au contraire, un second thème (**ex. 10**) extrêmement bref, n'est qu'une incidente homophoniquement lancée par le tutti, mais dont la brièveté même, la concision, assurent l'éloquence.

La structure générale, à se guider surtout aux interventions de l'orchestre, est extrêmement simple et n'appelle donc que peu de commentaires de notre part, sauf pour signaler que le jeu libre du piano, ornant, paraphrasant les entrées, ou même y renonçant, efface cette netteté d'épure que nous donnons ici, selon les deux thèmes **A** et **B** : **ABABA**, ou pour mettre peut-être en évidence une manière de tryptique central qui serait un développement : **A - BAB - A**. On peut en donner les limites schématiques, ainsi :

I - 1[er] thème, à l'orchestre (1-12), puis au piano, d'abord seul après un trait descendant servant de

pont (12-17) puis, sur pulsation de l'orchestre, accompagné par celui-ci (17-23).

II - 2e thème, à l'orchestre (mes. 23-24) dans un silence du piano qui, en dialogues avec ce thème ou les simples soutiens des cordes scindées de silences, développe son jeu (23-31).

III - 1er thème, à l'orchestre, dans un silence du piano, sur une entrée en Si bémol, mais animé de pulsations aux cordes (mes. 31 et suivantes), puis le piano, sur une basse, empruntée par renversement à un motif du thème anime bientôt seul toute cette partie médiane avant de jouer en manières de broderies et d'arabesques ponctuées de silences sous la plainte du 1er thème revenu aux bois (nous l'avons citée), jusqu'à la mesure 49.

IV - 2e thème. A l'orchestre, et dialoguant plusieurs fois avec le piano (mes. 49 et suivantes), un piano de plus en plus libre et se donnant même à partir de la mesure 60 une écriture de cadence solitaire (sextolets, arpèges, traits, trilles), qui en effet ramène, mesure 69, le 1er thème comme celui d'une ré-exposition :

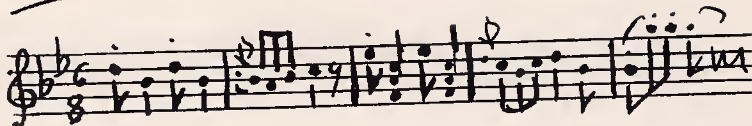
1er thème (mes. 69-91), à l'orchestre et surtout aux bois, tandis que les cordes lancent, déjà entendues, des formules de traits et de battements) jusqu'à la cadence de dominante (74) ; le piano s'en isole monodiquement (74-86) dans un effet de raréfaction sonore curieux, qu'accuse le parti pris de nombreux silences entrecoupant ce libre énoncé de coda ; enfin le thème orchestral ferme sereinement le mouvement (81-91).

Troisième mouvement : Rondo, MOLTO ALLEGRO, à 6/8.

Ce rondo n'est pas sans doute celui qui fut primitivement écrit, composé, nous dit-on, l'avant veille du concert du 29 mars 1795 par Beethoven, entouré de 4 copistes pour mettre l'œuvre en partition aux différents pupitres... On comprend peut-être que l'auteur ait finalement écarté (et probablement à l'occasion du concert de Prague en 1798) un rondo si hâtivement rédigé, dont le manuscrit d'ailleurs inachevé fut complété par Czerny, pour l'édition ; nous en avions parlé précédemment (Rondo Woo 6).

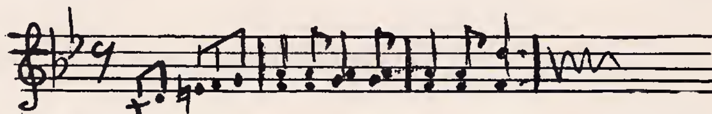
Insistons peu, si nette en est la structure, si clairs et caractérisés sont les thèmes. Cette structure de rondo rappelle très exactement celui de l'op. 15, avec un refrain central en mineur, et d'un caractère d'ailleurs analogue, et le retour en dernier couplet, du thème du premier, suggérant ainsi, ici encore, une manière de ré-exposition. Chaque fois, la rigueur du dialogue piano-orchestre, la précision des réponses, loin de troubler la structure comme précédemment, accuse le classicisme de l'œuvre ; nous en donnons donc surtout les limites :

Refrain : (1 à 48), d'abord au piano (1-9) et déjà avec tous ses caractères : primesautier, d'un rythme en léger porte à faux, se répétant à lui-même ses éléments (**ex. 11**) ; le contraste est violent entre la



fin de l'**Adagio** et cette danse agréablement tourmentée dont l'impatiente tension se communique à tout le Rondo, presque sans le moindre repos avant la cadence finale : l'orchestre reprend, assure la rentrée du soliste qui brode et développe une coda menant au couplet :

1er couplet (48-96) à la dominante, lancée par le piano (**ex. 12**) dont le dialogue avec l'orchestre, en



brèves et incisives reprises va se dérouler régulièrement ; le thème en est léger, et à la fois héroïque et galant. Le piano, à son habitude, finit par s'évader en coda qui vient rejoindre le refrain.

Refrain (96-126), à nouveau au ton principal, et d'abord au piano dans la continuité du couplet précédent, le dialogue avec l'orchestre étant analogue aux données initiales du mouvement.

2e couplet (126-172). Le plus intéressant, par son développement, par son rythme habilement syncopé sur une insistance des cordes qui en renforcent l'âpreté, par le brusque passage au relatif mineur (**ex. 13**).



Refrain (172-220), au piano et encore dans la continuité de son jeu, venu en sauts d'octaves heurtés de silences du thème syncopé précédent ; l'orchestre dialogue de manière à restituer le climat et la structure du 1er refrain de ce Rondo, afin de préparer aussi le 3e couplet qui forme ré-exposition.

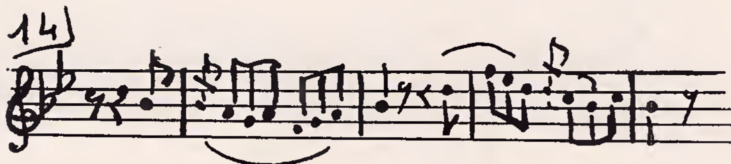
3e couplet (220-262). C'est le même que le 1er, mais cette fois à la tonique de Si bémol, ton principal.

Refrain ((262-278). Le piano l'énonce en Sol Majeur et presque en soliste jusqu'à la reprise orchestrale à nouveau en Si bémol (270-278).

CODA.

On peut analyser celle-ci en trois moments :

a) Sur des jeux d'arpèges, traits chromatiques en tierces..., du piano, la cellule rythmique initiale du refrain se répète, brève, en dialogue, entre les cordes et les vents, selon un schéma mélodique autre (inversé même) et dans une fragmentation qui atténue enfin, mais à peine, sa vivacité (270-290). Ce dialogue de fragments rythmiques disloqués se poursuit entre le piano cette fois et l'orchestre, fait entrer un motif (mes. 298...) qui rappelle précisément (**ex. 14**) le thème initial du Rondo inachevé de 1795, pre-



mière version pour ce concerto (2).

b) Entre les mesures 306 et 320, le piano reste seul dans ses trilles en tierces s'éteignant en accords isolés, pianissimo.

c) La très brève, mais vigoureuse cadence d'orchestre surgissant de son propre pianissimo de pizzicati fauche ainsi d'autant plus fermement la fin de l'œuvre.

Tout en avouant notre préférence pour le concerto en Ut, op. 15, nous ne saurions méconnaître l'intérêt des trois mouvements de cet op. 19 et, nous l'avons mentionné, de l'**Adagio** surtout. En fait, nous pourrions tenir comme égaux ces deux premiers témoins d'un style que Beethoven abandonne maintenant quand, l'année même de leur édition, le concerto en Ut mineur est déjà écrit, au moins suffisament pour que Beethoven lui-même puisse le jouer et, le réservant pour une occasion de concert et même, dit-il, de voyage, se permette, à propos de cet op. 19, d'en évoquer l'existence.

(A suivre).

---

(2) Cf. L'E.M., nº 174, pp. 133-134 et exemple 6 ; rondo dans lequel, dès le début après ce thème, sannonçait aussi le principe des syncopes du 2e couplet.

Pour les Jeunes... Musique du Monde

Emissions bimensuelles réalisées par MUSIQUE ET CULTURE (chaîne France-Culture) :

Emission du 2 avril 1971 de 11 h à 11 h 30 :
5e Symphonie de Beethoven
(3e et 4e mouvements)

Emission du 23 avril 1971 de 11 h à 11 h 30 :
Boléro de Maurice Ravel

Ces émissions illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (Fiches Pédagogiques destinées aux Educateurs et « Feuillets des Benjamins de la Musique » pour les élèves), éditées par MUSIQUE ET CULTURE.

Rappelons que MUSIQUE ET CULTURE édite également des disques d'éducation musicale qui ont obtenu le « Grand Prix International de l'Académie Charles Cros » dans la section PEDAGOGIE, et le « Diplôme du Meilleur disque Loisirs-Jeunes ».

Pour tous renseignements : écrire à **MUSIQUE ET CULTURE,** 24, avenue des Vosges - 67 - STRASBOURG.

NOTRE DISCOTHEQUE

par André MUSSON

Que de belles choses n'ai-je pas encore à proposer. Et ce dans tous les genres.

En *MUSIQUE VOCALE, RELIGIEUSE ET PROFANE*, trois enregistrements d'abord s'ajoutent à la collection entreprise par DECCA en l'honneur du CHANT GREGORIEN. Il s'agit de trois célébrations appartenant à un des Temps les plus éloquents et les plus dramatiques de l'année liturgique : la *Messe de la Septuagésime*, une des messes préparant au Carême — le *Dimanche des Rameaux*, office comprenant deux parties ainsi que chacun sait : la Procession et la bénédiction des rameaux, symbolisant l'entrée triomphale du Christ à Jérusalem, puis la messe proprement dite fixée sur la Passion — le *Vendredi-Saint* avec le chant de la Passion, l'adoration de la Croix. Tant de beautés, d'expressions allant de la confiance et de l'espoir jusqu'à l'allégresse, tant de confiance, de tristesse et d'émotion ne peuvent laisser quiconque indifférent à l'audition de pièces telles que l'Introït Circumdederunt et la Communion Illumina de la Septuagésime, l'Hosanna, le Pueri hébraeorum, le Gloria laus, l'offertoire Improperium des Rameaux, l'Ecce lignum crucis, les Impropères, le Pange lingua du Vendredi-Saint. Combien tout cela est lourd de sens et de signification. Les interprétations sont du Chœur des Moines de l'Abbaye Saint-Pierre de Solesmes dirigé par Dom Gajard, Ordre bénédictin qui fit tant pour la restauration du chant grégorien. Il faut ajouter le soin de la présentation : Messe de Saint-Grégoire (Musée Condé de Chantilly), Calvaire de Mantegna (Musée du Louvre), Entrée à Jérusalem de Fra Angelico. (1, 2, 3).

Un disque ARCHIV PRODUKTION, absolument parfait, tombe à point pour illustrer une autre face de la musique religieuse : la polyphonie sacrée du XVIe siècle, la plus belle époque qu'il y eut jamais pour l'écriture polyphonique. De T.L. VICTORIA : « *Cet espagnol, subissant les souffrances du Crucifié avec une exaltation ardente et quasiment sensuelle dans sa passion dramatique* » (P.H. Lang), vous disposerez d'un ensemble de pièces, les unes célébrant la Vierge (*Missa speciosam*), les autres illustrant la Passion. La *Messe*, une des quatre inspirées du Cantique des Cantiques est écrite sur le motet de l'Assomption du même nom. Par la splendeur de l'interprétation due au Chœur de la cathédrale de Regensburg, et la réalisation, ce disque touche au chef-d'œuvre. (4).

Ménagez vos réserves d'émotion. Vous en aurez pour les deux disques suivants.

Le premier, CLASSIC, marque qu'Ivan Pastor anime avec tant de culture, de recherche et de soin, propose l'Italie du XVIe siècle. De MONTEVERDI, la *Messe sur un motet de Gombert*, un pur joyau, vous plongera dans le bonheur. Puis vous vous détendrez avec un sonore *Ricercar à 8 voix* d'ANDREA GABRIELI, avant de retrouver la somptuosité vocale avec deux *Motets* de GIOVANNI GABRIELI. L'interprétation par les Madrigalistes de Prague est remarquable par le style, la pureté des voix, l'homogénéité de l'ensemble. (5).

Déjà, avec la précédente chronique, signée J. Maillard, vous avez été alléchés et enthousiasmés par la découverte des tchécoslovaques. Du moins, je l'espère et le souhaite, car cet autre disque, lui aussi estampillé CHARLIN, vous réserve d'autres surprises et d'autres découvertes. L'art national tchécoslovaque du XVIIIe siècle était — avouons-le — jusqu'à présent pour ainsi dire bien ignoré de nos pays occidentaux. Que de splendeurs, de richesse, de vie, d'inspiration et de science avec les CESLAV VANHURA (+ 1736), SIMON BRIXI (1693-1735), HYERONIMUS BRIXI (1738-1803), J.I. LINOK (1725-1791), FRANTISEK BRIXI (1732-1771), JAKUB LOKAY (1752-), J.J. RYBA (1765-1815). Sous le titre « Prague chante Noël », CHARLIN met à notre disposition un tableau véritablement unique de l'illustration musicale, savante et populaire, de l'Epiphanie. Quel régal ! V. Smetacek dirige 300 chanteurs et instrumentistes tchèques, soit la Maîtrise d'enfants de Brno, le « Chœur féminin du Conservatoire de Prague, le Chœur d'hommes « Moravan » et l'Orchestre radiosymphonique de Bratislava. Interprétation et réalisation vont de pair dans la perfection. Avec de semblables publications, André Charlin rend un fameux service à l'histoire de la musique. Profitez-en, procurez-vous ce disque, faites-le connaître. (6).

Si l'on reconnaît à TELEMANN d'être le compositeur le plus fécond du XVIIIe siècle du fait de l'étendue et de la variété de sa production, et cela dans tous les genres, on lui reconnaît surtout un rôle important dans l'évolution de la musique allemande. Si ses opéras et sa musique instrumentale lui valent une place de choix, sa musique d'inspiration religieuse compte autant. Vous en aurez un superbe exemple avec un Oratorio dont il entreprit la composition alors qu'il avait 80 ans : *Le Jour du Jugement*. Quatre méditations mettent en relief, d'une part, la Raison, l'Incroyance, la Ferveur, la Foi, les Vices et, d'autre part, Jésus, Jean, l'Archange, les Croyants, les Bienheureux, les Elus. L'œuvre est donc à la fois allégorique et religieuse. Toutes les qualités de l'artiste qui ont fait de lui une sorte de chef de file apparaissent tout au long des pièces d'orchestre, chœurs, récitatifs, airs, dans une progression dramatique et musicale constante qui ne laisse pas d'éblouir. Les interprètes, admirables, comprennent le Chœur Monteverdi de Hambourg, les soprani et contralti des Petits Chanteurs de Vienne, le Concentus de Vienne et quatre solistes aux voix chaudes et riches. N. Harnoncourt est au pupitre. L'enregistrement, impeccable, comprend deux disques TELEFUNKEN « DAS ALTE WERK ». S'y ajoute une plaquette de bonne dimensions en allemand et en anglais. Regret-

tons que pour les mélomanes français on se soit contenté d'un texte qui, tout intéressant qu'il puisse être, prend l'allure du condensé. (7).

Oeuvre d'inspiration religieuse, marquée par un élément profane, soit l'opéra, tel se présente le *Requiem* de VERDI. Il est, certes, fort difficile de se dégager de sentiments religieux quand il s'agit d'apprécier et de jouir d'une œuvre illustrant un des plus beaux textes de la liturgie des morts. Ce me semble nécessaire cependant si l'on tient à profiter d'une musique recélant d'évidentes beautés qu'on ne peut nier à moins d'être de mauvaise foi. L'interprétation est de I. Markévitch à la tête du Chœur académique russe de l'URSS et de quatre brillants solistes également russes. Cette très belle production porte la signature PHILIPS et comprend deux excellents disques. (8).

Enfin, deux très belles gravures CHANT DU MONDE retiennent PROKOFIEV avec plusieurs œuvres trop peu connues. Tout le tempérament de ce grand contemporain, toute sa volonté de plier à ses exigences musicales et dramatiques ce qu'il a charge ou désir de peindre, illumine ces pages étonnantes d'inspiration, de feu, de poésie aussi, de science orchestrale et vocale. La force et l'âpreté de ce langage conviennent admirablement aux textes et, en rien, ne cachent de profonds sentiments de cœur et d'émotion, Rangés sous la dénomination de cantates, ce qui provoqua une protestation indignée de l'auteur, ce sont : la *Ballade de l'Enfant inconnu « évocation émue de la figure d'un jeune garçon, dont les parents ont été tués par les nazis, dont l'enfance a été brisée par l'envahisseur. Son âme mûrit. L'ennemi bat en retraite, et l'adolescent, armé d'une grenade, fait sauter un véhicule transportant des chefs. Son nom et son destin sont restés inconnus, mais, son héroïsme a servi d'exemple à ses aînés.* » Ainsi, Prokofiev présente son programme. Comme il le souhaitait, il a écrit là une œuvre on ne peut plus passionnée, tendue et dramatique. — Ensuite *Chant de joie* composition basée sur le folklore. — Puis *Ils sont sept*, œuvre violente, audacieuse et explosive. L'interprétation des Chœurs et Orchestre Symphonique de la radio de l'URSS, direction Svetlanov, Rojdestvenski, digne des œuvres, atteint au sublime (9). L'autre disque, tout aussi ample et dramatique, contient la *Cantate Octobre* sur des textes de Marx, Engel et Lénine. (10). Voilà, certes, deux très beaux disques qu'on ne doit pas ignorer.

Saviez-vous que BEETHOVEN avait écrit pour l'orgue ? Toujours à la pointe de l'inédit de qualité, CHARLIN nous l'apprend avec un disque magnifique dont le texte de présentation signé Carl de Nys offre une documentation précieuse. Les onze pièces enregistrées (*Suite pour orgue mécanique, préludes, trio, fugues dont 5 sur des thèmes empruntés à l'Art de la Fugue*), constituent un éloquent témoignage de la science, le style du maître ainsi que sa parfaite connaissance de l'instrument. Une discothèque soucieuse de valeur se doit de posséder ce disque. (11).

Dans le cadre de l'année Beethoven, J.M. Dehan, depuis octobre, vous entretient d'une des faces de la production du maître, le piano. En des études soignées et pertinentes, il parle des sonates, et, en ce présent numéro, il s'attarde sur les deux *sonates* de l'*opus 14*. C'est pourquoi vous attacherez un intérêt particulier et prioritaire à un remarquable disque CHANT DU MONDE lequel, justement, donne ces deux sonates jouées par C. Richter ainsi que trois autres dont vous trouverez le détail dans notre catalogue. (12).

PATHE MARCONI, en une réalisation technique d'une exceptionnelle qualité, présente, de DEBUSSY, les *24 Préludes*. Vous les connaissez pour les avoir déjà entendus. Mais, jamais comme cela ! Un jeune homme d'une vingtaine d'années, en donne une interprétation absolument unique : Michel Béroff. L'ascension de cet artiste complet relève du prodige. Avec lui, la musique, Debussy, le piano ne font qu'un. Nageant comme un poisson dans l'eau, il joue et, sous ses doigts tout devient immatériel. Oserai-je dire qu'enfin on apprend ce qu'est l'art debussyste. A une technique hors pair ne connaissant ni difficulté, ni obstacle, se joignent un toucher magique, une délicatesse et une âme enchanteresses. Jusqu'en ses moindres intentions, cet art se révèle tout entier, le son n'est plus un simple phénomène physique, mais lumière, ombre, sensibilité. Tout Debussy, en somme ! (13).

Un autre tempérament, d'une toute autre trempe et d'une orientation bien différente, s'exerce chez PATHE MARCONI encore. Ce n'est ni plus ni moins que la mise en disque d'un programme varié comprenant des œuvres de toutes époques, de toutes écoles et de tous styles, depuis SCARLATTI jusqu'à LISZT, que l'étourdissant Cziffra a donné en concert à l'Olympia, ce qui explique le titre du disque « *Cziffra à l'Olympia* ». En abandonnant les salles habituelles de concerts, où un certain public ne va jamais, Cziffra a voulu le toucher et lui révéler la musique. Y a-t-il réussi ? Comme nous le souhaitons tous. (14).

Concertos :

« *Entendre un concerto de* VIVALDI, *c'est les connaître tous* ». Tel est, en substance, l'avis péremptoirement énoncé devant moi, certain jour. Fort heureusement, un musicien, un vrai cette fois, sut admirer cet art et s'en inspirer : J.-S. Bach. Méfiez-vous donc des gens qui ne sont que savants ! Au reste, je vous invite à prononcer votre arbitrage après avoir entendu *L'Estro Armonico* joué par l'Ensemble de cordes du Festival de Lucerne, dirigé par Rudolf Baugmartner. C'est une production ARCHIV PRODUKTION et, comme telle, parfaite à tous points de vue. Je ne crois pas que l'on puisse avoir meilleure illustration du XVIII[e] siècle italien des deux orientations du genre et de l'écriture pour cordes. Que de liberté, de variété, de rythme et de sonorités en ces 12 célèbres pages. Et quelle superbe interprétation ! L'ensemble comprend trois disques livrés en coffret. S'y ajoute une consistance plaquette. (15).

Appartenant encore au genre du concerto grosso, appartenant aussi au genre symphonique si brillant à partir de la moitié du XVIII[e] siècle, ainsi se présentent deux *Symphonies concertantes*, soit une des trois signées MOZART et la seule qui fut écrite par HAYDN. L'Orchestre de chambre anglais et 4 solistes, dirigés par D. Barenboim en offrent chez PATHE MARCONI une très artistique version. Pour ne parler que de vos soucis pédagogiques, voilà un enregistrement bien utile, car il vous donnera l'occasion de faire apprécier et admirer les qualités et ressources du hautbois, de la clarinette, du cor et du basson. (16).

Au cours du XIX[e] siècle, la virtuosité devient reine. Si vous l'aimez, vous serez comblés avec les deux étourdissants *Concertos* pour piano de LISZT, joués par les deux Cziffra, le père étant au piano et le fils

au pupitre de l'Orchestre de Paris. L'enregistrement en deux disques, se poursuit avec la paraphrase sur le Dies Irae : *Totendanz* et une *Fantaisie hongroise*. PATHE MARCONI (17).

Du pur concerto pour solistes, vous aurez le choix avec BRAHMS et RAVEL. D. Barenboim, chez la VOIX DE SON MAITRE, accompagné par The Philarmonia Orchestre et J. Barbirolli, joue le premier *Concerto* de BRAHMS. De RAVEL, vous trouverez chez PHILIPS « Trésors classiques, les deux chefs-d'œuvre que sont le *Concerto en Sol* et le *Concerto pour la main gauche*. L'Orchestre de l'Opéra de Monte Carlo accompagne Werner Haas. (18-19).

Enfin, un disque ERATO, comme toujours de facture excellente, assemble Monique Haas (piano), l'Ensemble Ars Nova de l'ORTF, direction M. Constant, puis Allard (basson), A. d'Arco (piano), S. Cetelle (harpe), l'Orchestre de chambre Fr. Paillard, lesquels nous distraient et nous étonnent avec les *Esercizio per archi* et *Etude en 2 parties* de Mihalovici, puis le *Concerto pour basson* de Jolivet. Si vous aimez ces deux auteurs, vous serez servis. (20).

Musique symphonique :

Depuis quelque temps, l'industrie phonographique s'efforce de diriger l'attention du public sur les *symphonies* de SCHUBERT. Souhaitons qu'elles soient fructueuses et, qu'enfin, la valeur de ces œuvres soit reconnue. Débordantes de musique, d'une éloquence toute autre que celle des lieder, bien sûr, elles brillent par leurs éclats multiples d'invention, d'inspiration, de dons mélodiques, de richesses, de timbres, de charme et d'expression. La publication que propose PATHE MARCONI, après celles de PHILIPS, constitue un document musical bien précieux puisqu'outre la *Symphonie inachevée*, le disque contient la 4e *Symphonie* surnommée « tragique » par Schubert lui-même. (21).

Le chef-d'œuvre du théâtre lyrique qu'est le *Pelléas et Mélisande* de Debussy a rejeté dans l'ombre d'autres partitions inspirées du drame de Maeterlinck. Il en est une qui nous touche de près : la musique de scène commandée à GABRIEL FAURE que jouent chez PATHE MARCONI, Serge Baudo et l'Orchestre de Paris. Allant, avec le *Prélude*, de l'évolution, ou plutôt d'un état d'âme jusqu'à l'émotion poignante émanant du 4e morceau de la *Suite*, la *Mort de Mélisande*, cette œuvre prenante, infiniment belle, est lourde d'angoisse, de tristesse et de douleur. L'enregistrement se poursuit avec les Six Pièces pour piano : *Dolly*, orchestrées par H. Rabaud, et l'adorable divertissement, *Masques et Bergamasques*, inspiré, comme chacun sait, du Clair de Lune de Verlaine. (22).

Encore chez le même éditeur PATHE MARCONI et par les mêmes interprètes, je tiens à vous recommander pour de multiples raisons allant de la valeur artistique, de l'interprétation à l'hommage que l'on doit rendre à un autre grand musicien français : ALBERT ROUSSEL. Il est peu connu, je dirai même inconnu des masses, voire de bon nombre de musiciens, hélas ! Vous qui avez la tâche de distribuer une culture, redressez donc une situation malheureuse et comblez une grave lacune avec ce disque ; il contient le *Psaume LXXX, op. 37* et *Bacchus et Ariane*. Marc Pincherle signant le texte de présentation, vous êtes assurés d'une documentation solide et pertinente ; le fait est assez exceptionnel pour qu'il soit signalé. (23).

CATALOGUE

(1) **Chant grégorien :** Messe de la Septuagésime.
(30/33 - DECCA - 7505 A)

(2) **Chant grégorien :** Dimanche des Rameaux.
(30/33 - DECCA - 7510)

(3) **Chant grégorien :** Vendredi-Saint.
(30/33 - DECCA - 7512 A)

(4) **VICTORIA.** Oeuvres religieuses pour chœur (Missa vidi speciosam ; Motet Vidi speciosam ; Officium hebdomadae Sanctae : Répons Tanquam ad latronem ; Motet O Domine Jesu Christe ; Répons Amicus meus osculi ; Unus ex discipulus meis ; Caligaverunt oculi mei ; O vos omnes ; Leçon III Aleph, ego vir ; Motet Dum complerentur.
(30/33 - ARCHIV PRODUKTION - 2533 051)

(5) **MONTEVERDI.** Messe a cappella pour 6 voix sur le motet de Gombert « In illo tempore »
A. GABRIELI. Ricercar.
G. GABRIELI. Motets : Audi Domine Hymnum ; Deus in nomine tuo.
(30/33 - CLASSIC - 0920 189)

(6) **Prague chante Noël :**
Ceslav Vanhura : Offertoire pour l'Epiphanie ; Intrada pour cuivres) - **Simon Brixi** (Offertoire solennel de l'Epiphanie pour soli, chœur et orch.) - **Hyeronimus Brixi** (Offertoire pour la Fête de la Vierge, chœur et orch.) - **J.I. Linek** (Fanfare, Pastorale soli, chœur et orch.) - **F.X. Brixi** (Motet de Noël) - **J. Lokay** (Gloria in excelsis) - **J.J. Ryba** (Pastorale pour chœur enfants, cornemuse et orch. ; Missa pastorale).
(30/33 - CHARLIN - AMS 84)

(7) **TELEMANN.** Le Jour du Jugement.
(30/33 - TELEFUNKEN - SAWT 9484-85)

(8) **VERDI.** Requiem.
(30/33 - PHILIPS - 920 074/075)

(9) **PROKOFIEV.** Ballade de l'enfant inconnu ; Chant de joie ; Ils sont sept.
(30/33 - CHANT DU MONDE - 78 474)

(10) **PROKOFIEV.** Cantate Octobre, op. 74 (Introduction, Les philosophes, Interlude, Nous marchons en rangs serrés, Interlude, La révolution, La victoire, Symphonie, Les philosophes) ; La Garde de la Paix, op. 124.
(30/33 - CHANT DU MONDE - LDX 78 474)

(11) **BEETHOVEN.** Oeuvres pour orgue : Suite orgue mécanique ; Prélude en fa min. ; Prélude à travers tous les tons ; Fugue en Ut Maj. ; Trio en mi min. ; Fugue ré min. s/th. de Bach (f. a tre, à 4, duplex, à 4 cromatica, etc...).
(30/33 - CHARLIN - AMS 92)

(12) **BEETHOVEN.** Sonates piano : n° 9 Mi Maj., op. 14 n° 1 et n° 10 Sol Maj. op. 14 n° 2 ; n° 11 Si bém. Maj. op. 22 n° 19 sol min., op. 49 n° 1, n° 2 Sol Maj. op. 49 n° 2.
(30/33 - CHANT DU MONDE - LDX 78 446)

(13) **DEBUSSY.** Préludes (Livres 1 et 2).
(30/33 - PATHE MARCONI - C 165-11 135/36)

(14) **Cziffra à l'Olympia :**
Rameau (Rigaudon) ; **Lully** (Gavotte en rondo) ; **D. Scarlatti** (Sonate La Chasse, Son. Ut Maj.) ; **Fr. Couperin** (Les Moissonneurs) ; **Hummel** (Rondo favori) ; **Mozart** (Marche turque) ; **Chopin** (Etude La bém. Maj., Impromptu La bém. Maj., Polonaise La Maj.) ; **Mendelssohn** (Rondo capriccio) ; **Liszt** (La Capanella, Ronde des Lutins).
(30/33 - PATHE MARCONI - C 061 10556)

(15) **VIVALDI.** L'Estro Armonico.
(30/33 - ARCHIV PRODUKTION - stéréo 198 469/71)

(16) **MOZART.** Symphonie concertante Mi bémol Maj. Ht-b., Clar., cor, bas. et orch.
HAYDN. Symphonie concertante Si bémol Maj. violon, cello, ht-b., basson, orch.
(30/33 - PATHE MARCONI - C 063 01900)

(17) **LISZT.** Totentanz ; Fantaisie hongroise ; Concertos n° 1 Mi bém. Maj. et n° 2 La Maj.
(30/33 - PATHE MARCONI - C 065 10313/14)

(18) **BRAHMS.** Concerto piano n° 1 ut min.
(30/33 - V.S.M. - ADS 2353)

(19) **RAVEL.** Concertos Sol et Main gauche.
(30/33 - PHILIPS - 839 755 LY)

(20) **MIHALOVICI.** Etude piano et ens. Instr., op. 64 (piano concertant, bois, cuivres, celesta et batterie).
JOLIVET. Concerto basson, cordes, harpe et piano.
(30/33 - ERATO - STU 70 411)

(21) **SCHUBERT.** Symphonies n° 4 en ut min., D. 417 «tragique» et n° 8 en si min., « inachevée ».
(30/33 - PATHE MARCONI - C 053 00651)

(22) **G. FAURE.** Pelléas et Mélisande (suite d'orchestre) op. 80 ; Dolly (6 pièces piano orchestrées par H. Rabaud ; Masques et Bergamasques, suite d'orchestre op. 112.
(30/33 - PATHE MARCONI - C 063 10584)

(23) **A. ROUSSEL.** Psaume 80 ; Bacchus et Ariane.
(30/33 - V.S.M. - C 063 10812)

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

Publicivit - Melun - 437-29-28 Dépôt légal 2e trim. 1971 Directeur-Gérant : A. MUSSON